

Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Volume LI

October, 1959

Number 5

DER KNABE ELIS

ZUM PROBLEM DER EXISTENZSTUFEN BEI GEORG TRAKL

JOST HERMAND

University of Wisconsin

Obwohl Trakls¹ reife *Dichtungen* nur einen relativ schmalen Band umfassen, der das poetisch-geläuterte Vermächtnis der letzten zwei bis drei Jahre enthält, liegt diesen Gedichten doch eine deutlich ablesbare Folge von verschiedenen Existenz Erfahrungen zugrunde, die bei einer sorgfältigen Rekonstruktion zum Ansatzpunkt einer Gesamtdeutung des Traklschen Werkes werden könnte. Die Reihenfolge der von Karl Röck besorgten Ausgabe hält sich im wesentlichen an bestimmte „Lebenssphären oder Schauplätze,“ wie er in seinen kurzen Erläuterungen schreibt (III, 151). Sein Ideal war eine „streng architektonische, durch sinnvolle Zahlen, Symmetrien und Entsprechungen bestimmte Ordnung,“ wobei ihm als literarisches Leitbild wahrscheinlich Georges *Siebenter Ring* vorgeschwebt hat. Aus diesem Grunde brachte er die von Trakl als gültig empfundenen Gedichte in Zyklen mit „thematisch verknüpfter Reihenfolge“ und setzte hinter jeden Hauptteil als „repräsentativen Schluß“ eine „mehrgliedrige Dichtung,“ um dem Ganzen den Anschein einer stilkünstlerischen Gesamtplanung zu geben. Wenn es möglich wäre, Trakls Gedichte chronologisch zu ordnen oder wenigstens ihren existentiellen Ort zu bestimmen, würde sich bestimmt eine wesentlich modifiziertere Reihenfolge ergeben und zugleich ein Licht auf jene Stellen fallen, die man bisher als „undeutbar“ bezeichnet hat, entweder, weil man aus Trakl einen Ahnherrn der abstrakten Lyrik machen wollte, oder, weil man sich sträubte, die dahinterstehende Existenz Erfahrung „wörtlich“ zu nehmen und daher im Bereich der formal-ästhetischen Analyse blieb.

Schon beim ersten Eindringen in die Struktur der Traklschen Bildwelt läßt sich erkennen, daß die Gedichte in Vierzeilern, deren Motive weitgehend dem Bereich des Bäuerlichen oder der „schönen Stadt“ entnommen sind, einer frühen Phase angehören. Hier herrscht noch eine relativ stabile Realistik, die je nach Stimmung oder Motiv in ein impressionistisch geschärftes Empfinden für Sinnesqualitäten oder ein ron-

¹ Die Werke Trakls werden nach der 7. Auflage der Salzburger Gesamtausgabe zitiert, während die Hölderlin-Zitate der *Großen Stuttgarter Ausgabe* entnommen sind.

delartiges Reichen zu farbigen Kaleidoskopen abgewandelt wird. Zu dem lyrischen Ostinato, das diese Gedichte durchzieht, tritt in jeder Strophe eine leicht verändernde Stimme hinzu: einmal ein schwermütiger Baß, der dem melodischen Strom einen herbstlich-trauernden Charakter verleiht, das andere Mal ein geheimnisvoll verklärender Sopran, der an seltsam verfremdete Marienlieder erinnert. Bei fast allen diesen Gedichten entsteht im Leser der Eindruck einer unendlich leisen und wehmütigen Melancholie, die nur in den Bauern-Gedichten durch das jähe Aufflackern einer triebhaften Sinnlichkeit durchbrochen wird. Die lyrische Reihung der einzelnen Bilder geschieht meist durch parataktische Und-Verbindungen, die wie durchkomponierte Pausen wirken und jeder Zeile eine besondere Bedeutsamkeit verleihen. Zwar sind manche der verwendeten Bildkomplexe schon reich an gespenstisch vibrierenden Obertönen, aber die spezifisch „lyrischen“ Elemente haben noch die Kraft, auch die eindeutig symbolischen Metaphern in das allgemeine Klanggefüge einzuschmelzen. Sogar die einzelnen Vokale sind in diesen musikalischen Reigen verwoben, was sich vor allem an Hand der häufig wiederkehrenden A-O-Au-Klänge beweisen läßt, durch die Trakl oft ganze Zeilen zu einer sonoren Klangeinheit zusammenfaßt. Auf diese Weise bekommt die Sprachmelodie dieser Verse etwas Psalmodierendes und Pentatonisches, das bei längerem Lesen den Eindruck einer melodisch-rinnenden Monotonie hinterläßt.

Eine formale und inhaltliche Aufspaltung dieser spätimpressionistischen Klang- und Bildstruktur setzt erst in den Gedichten mit wechselnden Strophen ein, die schnell in freie Rhythmen übergehen und in letzter Konsequenz zur Form der lyrischen Prosa führen. In diesen Verskomplexen läßt sich eine deutliche Fraktionierung der Bildwelt in scheinbar unzusammenhängende oder übereinandergeschichtete Einzelteile beobachten. Die bisher realistisch gebrauchten Metaphern erfahren dadurch eine Erweiterung ins Rätselhafte oder Semantische, die weit über die bäuerliche oder städtische Milieugebundenheit der ersten Phase hinausreicht. Die Evokation der einzelnen Bildvorstellungen ist plötzlich von einer solchen Dichte, daß einem vor jedem Worte bangt. Selbst die anfangs noch klar gesehenen jahreszeitlichen Bilder wie die in satten Farben gemalten Herbstszenen oder die an Breughel erinnernden Winterlandschaften erfahren jetzt eine seltsame Eindunkelung oder Verfremdung. Die „unmittelbare“ Aussprache des lyrischen Ich wird weitgehend vermieden. Der Prozeß des Dichtens erschöpft sich nicht mehr in der poetischen Reproduktion der empfungenen Eindrücke, sondern bekommt einen deutlich „transponierenden“ Charakter, wodurch die gesamte Bildwelt trotz aller realistischen Resterscheinungen auf eine zweite Ebene übertragen wird. Die einzelnen Vorstellungen wirken stellenweise so artifiziell, vor allem in ihrer Farbigkeit, als erblicke man sie durch ein Kaleidoskop. Selbst die einfachsten Dinge werden auf diese Weise in farbige Steinchen verwandelt, die durch magische Drehungen von Gedicht zu Gedicht in immer neue Ordnungen fallen. Diese Iso-

lierung der einzelnen Bildkomplexe hat eine Realitätszersetzung im Gefolge, die im Verlauf der inneren Entwicklung zu allmählich anschwellenden Durchbrüchen des Irrationalen und Mythischen führt. Man hat oft das Gefühl, als würden die Bilder nicht mehr von außen empfangen, sondern stiegen in einer vom Unterbewußtsein gespeisten Vorstellungswelle empor, die den Dichter so vehement überflutet, daß sich seine ganze Kraft im Standhalten erschöpft, wodurch – nach einem Wort von Arthur Henkel – eine spezifisch „antilynkeische“ Haltung entsteht.

Es fehlt daher nicht an Interpretationen, in denen Trakls Gedichte in den Bereich der „hermetischen“ Poesie einbezogen werden, wie es Clemens Heselhaus 1954 in der *Deutschen Vierteljahrsschrift* versuchte, oder an Deutungen, wo den Gedichten des späten Trakl lediglich ein „musikalischer“ Wert zugestanden wird. Es wäre kurzsichtig, solche Einwände einfach von der Hand zu weisen. So stimmt es zum Beispiel, daß sich für die Bildwelt dieser Gedichte keine feste Nomenklatur aufstellen läßt, da die poetischen Vorstellungen oft so verrätselt sind, daß man fast das Gefühl des Austauschbaren hat. Wie schwierig bei einem solchen Regreß zu bestimmten Urbildern der menschlichen Erfahrung eine allegorische Ausdeutbarkeit ist, hat vor allem Walter Killy in seinem vorzüglichen *Euphorion*-Aufsatz (1957) nachgewiesen. Die einzelnen Bilder sind auf dieser Stufe der Traklschen Welterfassung nur noch Chiffren für ein Ungesagtes, die sich in ständiger Kreisbewegung einander nähern, ohne sich im Schnittpunkt einer weltanschaulichen Eindeutigkeit zu treffen. Dennoch ist die Logik dieser scheinbar sinnlos aneinandergereihten „Bildstreifen“, wie sie Klaus Simon in seinen Trakl-Interpretationen *Traum und Orpheus* (1955) nennt (69), nicht nur musikalisch oder punkthaft, ist kein „hermétisme“, keine „montage“ à la Mallarmé, sondern wird durch einen strahlweisen Perspektivismus zusammengehalten, der fast den Charakter eines Echolots hat. Es scheint daher trotz aller komplexen Verästelungen und Übereinanderschichtungen möglich zu sein, diese Bildreihen wenigstens in ihrer psychischen Tendenz zu bestimmen, zumal sich bei näherem Zusehen nicht nur eine poetische Integration, sondern auch eine symbolische Verbindlichkeit ahnen läßt. Gerade die besten Gedichte werden immer wieder durch den Prozeß des unbewußten „Bilderns“ zusammengehalten, was sich einem geübten Auge als eine Folge biographischer Traumelemente offenbart. Aus diesen Bildern läßt sich zwar kein lückenloses Symbolnetz konstruieren, wie es Wilhelm Emrich im *Faust II* nachgewiesen hat, und doch ist das Ganze weniger „hermetisch“, als es jenen Interpreten erschien, die sich auf Rilkes Äußerung der unbetretbaren „Spiegelbilder“ beriefen.

Diese Betonung der biographischen Traumelemente darf jedoch nicht als dürre Monokausalität aufgefaßt werden, sondern liefert lediglich den Beweis für die psychische Prägnanz der Traklschen Bildersprache. Fast in allen seinen Gedichten werden seelische Schichten bloßgelegt, die sich auch ohne psychoanalytische Mittel eindeutig als

menschliche Urerlebnisse kennzeichnen lassen. Selbst die Bildwelt seiner lyrischen Prosa, die oft so verschlüsselt ist, daß man sie nur durch ein langsames Abhören der einzelnen Obertöne erschließen kann, ist nicht willkürlich gewählt, sondern unterliegt einem psychischen Regreß, der auch das scheinbar Punktuelle in einen traumlogischen Zusammenhang stellt, von dem eine strahlweise Erkenntnis auf das Gesamtwerk fällt. Die Einkleidung ins Symbolische hat daher trotz der poetisch-distanzierenden Elemente etwas höchst Persönliches, da sie Trakl mit lähmender Konsequenz in eine Welt der Archetypen führt, in der alle seelischen Vorgänge eine traumhafte Deutlichkeit bekommen. Alles Sensualistische scheint mit einem Male fortzufallen: Die Bäume entblättern sich, Stürme verwandeln Felder und Wiesen in wüste Einöden, der Himmel wird zu einer metallenen Scheibe. Fast in jeder Zeile tritt ein mythisches Urgestein zutage, mit dem sich Trakl unerbittlich konfrontiert, was ihn schließlich zu Visionen befähigt, deren seelische Offenheit kaum zu überbieten ist.

Um diese Existenzstufe zu erreichen, bedurfte Trakl nicht nur einer zunehmenden Reife, sondern auch einer äußeren Anregung. Diese erfuhr er bei der Lektüre Hölderlins, der gerade in jenen Jahren seine erste Wirkung auszuüben begann. Aus seinen Elegien und späten Hymnen empfing er das Trauma der Zeitlichkeit, das bisher unbewußt in ihm geschlummert hatte, ohne eine psychische Explosivkraft zu entfalten. Diese Situation wird jetzt mit einem Schlage aus einer wehmütigen Trauerstimmung in ein quälendes Bewußtsein übertragen. Die Bildwelt der Traklschen Gedichte erscheint plötzlich nicht mehr als ein allgemeines Ineinander von Schönheit und Verfall wie im Motivumkreis der „schönen Stadt“, sondern wird in ein zyklisch empfundenen Zeitgefühl eingeordnet, das eine Anlehnung an Hölderlins Dreischrittschema verrät. An die Stelle der zeitlosen Monotonie, die seine frühen Gedichte durchzieht, tritt jetzt eine Existenzerfahrung, die das menschliche Dasein und die mit ihm verbundene Zeitlichkeit in eine klar erkennbare Stufenfolge bringt. Trakl beginnt, sein Dasein mit einem Male historisch zu sehen, und stößt dabei auf den Verlust der Kindheit und der schuldhaften Verstrickung ins Kreatürlich-Sinnliche, die sich in seinem Spätwerk zu einem dämonisch ausgeweiteten Komplex entfalten. Existentielle Betroffenheit und lyrische Bewußtwerdung gehen dabei Hand in Hand. Das Gefühl des Hinausgeworfenseins in die Zeit wird plötzlich so übermächtig, daß sich sein ganzes Dasein in eine Trauer um Vergangenes verwandelt. Trakl versucht zwar immer wieder, wie Goethe in seinem Ilmenau-Gedicht oder Mörike in seinem „Besuch in Urach“, die verlorene Existenzstufe der Kindheit dichterisch heraufzubeschwören, ihr menschlich zu begegnen, um heilende Kräfte aus ihr zu ziehen, aber er erfährt dabei lediglich das Gefühl des unwiederbringlichen Verlustes, der bei ihm als etwas Absolutes empfunden wird.

In diesem Augenblick der lyrischen und existentiellen Bewußtwerdung formt sich in seiner dichterischen Phantasie die Elis-Figur, die sich

zugleich in eine Unzahl anderer Knabengestalten aufspaltet, die jedoch alle dasselbe Urerlebnis umkreisen: Den Verlust der jugendlichen Geborgenheit und das Hinausgeworfensein in eine als Sünde erlebte Triebhaftigkeit. Die zentrale Bedeutung dieser Figur hat in den letzten Jahren eine ganze Reihe von Interpreten beschäftigt. Eduard Lachmann, der stets zu einer Reduktion der Traklschen Symbole ins Christliche neigt, hat sie in seinem Buch *Kreuz und Abend* (1954) als „Kind Gottes“ gedeutet, da sich in ihr durch die hebräische Silbe „el“ eine deutliche Zugehörigkeit zum Transzendenten verrate (89). Als weitere Deutungsversuche erwähnt er das „Elysische“ und die Gestalt des „frühen, noch unversuchten Adam“ (90). Eine ähnliche Erklärung findet sich schon in der Dissertation *Das Bild des Menschen bei Georg Trakl* (1935) von Werner Meyknecht, wo es heißt: „Elis ist der paradiesische Zustand“ (32). In dem bereits erwähnten Trakl-Aufsatz von Clemens Heselhaus erscheint Elis als das „Sinnbild des Dichters überhaupt, der Dichter-Verklärung der Welt und der Dichter-Erfahrung von der Bitternis der Welt“ (401) und wird literarisch mit der Elis-Figur in Hofmannsthals *Bergwerk zu Falun* verglichen. Martin Heidegger erklärt die Elis-Gestalt in seinem Merkur-Aufsatz (1953) als den „in den Untergang gerufenen Fremdling“ (238), der vorausschauend das Künftige erlebt, also in die Nähe von Hölderlins „Blindem Sänger“ gehört, während Klaus Simon in seinem Buch *Traum und Orpheus* (1955) die Elis-Gedichte als „orphische Totenandachten“ (115) bezeichnet und so den ganzen Vorgang ins Rilkesche überträgt. Wohl am besten wird die Elis-Situation bei Heinrich Goldmann gedeutet, der in seiner *Katabasis* (1957) die dichterische Evokation einer solchen Gestalt rein tiefenpsychologisch als ein „autistisches, introversives Hinabtauchen des einsamen Geistes in die verlorene Knabenzeit“ umschreibt (89).

Diesen Deutungsversuchen soll nun der Gedanke der von Hölderlin inspirierten Existenzstufe angereicht werden, um so zu einer Erkenntnis der „entwicklungsgeschichtlichen“ Momente innerhalb des Traklschen Werkes vorzudringen. Was in den frühen Gedichten noch jugendstilhaft als „blasser Kinder Todesreigen“ (13) angedeutet wird, ballt sich auf der Elis-Stufe zu einer mythischen Chiffre zusammen, mit der Trakl den gesamten Bereich der jugendlichen Seinserfahrung zu erfassen versucht. Das Wort Elis steht daher stets für den Zustand der Kindheit schlechthin, für die ungebrochene Einheit des Seienden, für eine vom Hier und Jetzt beweinete Stufe der menschlichen Existenz, die Trakl mit geheimnisvoll assoziierenden Bildern und Mythen umstellt. Elis, an sich eine Landschaft in Griechenland, ist bei ihm der verkörperte Geist eines verlorenen Arkadiens, eines goldenen Zeitalters, wo im Sinne Hölderlins noch eine Einheit zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen bestand. Er symbolisiert das Zeitalter der Bauern und Hirten, der Stille, der Reinheit, der „runden“ Augen, die mit kindlicher Ungebrochenheit in die Welt sehen. Ein Land der Unschuld öffnet sich hinter dieser

Elis-Chiffre, ein Zeitalter der kindlich-naiven Gläubigkeit, in dem es weder die Gefahr der schuldhaften Verstrickung noch die Erfahrung der menschlichen Vergänglichkeit gibt. Überall da, wo Hölderlin den Bereich des Helios evoziert, dort, wo von der „goldenen Götterruhe“ die Rede ist (I, 1, 244) oder Wortprägungen wie der „goldene Tag“ (I, 1, 293) und ein „Goldenes“ (I, 1, 306) erscheinen, verwendet Trakl fast dieselben Ausdrücke: das Goldene, die Sonne oder den „Sonnenjüngling“ (53). Die blaue Gestalt des Elis, die vor diesem Goldgrund erscheint, wandelt meist in „Hainen,“ die noch mit der Anwesenheit Gottes ausgezeichnet sind, und ist obendrein mit den „uralten Legenden“ und der „Deutung des Vogelflugs“ vertraut (95). Sie ist ein Symbol für das „goldene“ Bildnis des Menschen, das heute bereits mythisch geworden ist und nur noch im Traum beschworen werden kann. „Vollkommen ist die Stille dieses goldenen Tags. / Unter alten Eichen / Erscheinst du, Elis, ein Ruhender mit runden Augen“ (96), heißt es in den Elis-Strophen. Eine ähnliche innere Gestilltheit herrscht in den Zeilen: „O! wie gerecht sind, Elis, alle deine Tage“ oder „Ein goldener Kahn / Schaukelt, Elis, dein Herz am einsamen Himmel“ (96). In anderen Gedichten ist von „runden Augen“ (133), vom „runden Himmel“ (142) oder ähnlichen Bildern der arkadischen Geborgenheit die Rede. Selbst später heißt es noch vereinzelt: „Dunkle Stille der Kindheit. Unter grünenden Eschen / Weidet die Sanftmut bläulichen Blickes; goldene Ruh“ (168) oder „Jüngling aus kristallnem Munde / Sank dein goldner Blick ins Tal“ (188).

Doch die priesterliche Heiligkeit und naive Schönheit dieser Lebensstufe entgeht nicht dem Untergang. Jedes organische Leben gerät notwendigerweise einmal in die Situation, wo jede Zunahme sich in einen Verlust verwandelt und das Wachsen zu einem Sterben wird. Elis, der gute Geist der Vollkommenheit, ist daher zugleich ein Sinnbild für die Hinfälligkeit und Gefährdung des kreatürlichen Lebens. Er lebt dahin wie ein Genius der Unschuld und verfällt nach einer Periode der paradiesischen Unbekümmertheit scheinbar willenlos den Mächten des Bösen, da sich auch in dieser Welt einmal entwicklungsgeschichtlich ein Sündenfall ereignen muß. Das „et in arcadia ego,“ die immanente Trauer der griechischen Welt, erscheint hier in verwandelter Form: übertragen in einen Existenzmythos, hinter dem sich sowohl eine literarische als auch eine urmenschliche Transfiguration ahnen läßt. Die Elis-Stufe hat daher trotz aller Bildungselemente einen eminent archetypischen Charakter. Überall tauchen plötzlich Zeilen auf, in denen die Legende des „sterbenden Knaben“ erscheint. Man denke an die arkadisch-paganische und zugleich vegetativ-kreatürliche Gestalt des Knaben Hyacinthos, der wie Elis als mythische Chiffre eines seligen Urzustandes verwendet wird. So spricht Trakl von der „hyazinthenen Stimme des Knaben, / Leise sagend die vergessene Legende des Walds“ (111), während er die Gestalt des Elis mit folgenden Metaphern umschreibt: „Dein Leib ist eine Hyazinthe“ (95) oder „es läuten die Schritte / Elis' durch den Hain / Den

hyazinthenen“ (169). Ebenso oft erscheint die Gestalt des Narziß. „Im Hader dunkle Stimmen starben, / Narziß im Endakkord von Flöten“ (30). Oder es heißt etwas unbestimmter: „und da ich mit silbernen Fingern mich über die schweigenden Wasser bog, sah ich, daß mich mein Antlitz verlassen. Und die weiße Stimme sprach zu mir: Töte dich! Seufzend erhob sich eines Knaben Schatten in mir und sah mich strahlend an, daß ich weinend unter den Bäumen hinsank“ (192). Selbst Endymion wird in diesen Bereich des Narzißhaften einbezogen. „Endymion taucht aus dem Dunkel alter Eichen / Und beugt sich über trauervolle Wasser nieder“ (32). Rilke sprach daher in einem Brief an Ludwig von Ficker, daß Trakls Gestalt zu den „Linshaft Mythischen“ gehöre, wobei er allerdings das existentielle Erlebnis der absoluten Spaltung in den Bereich des Ästhetischen verschiebt.

Neben diesen symbolisch oder mythisch belegbaren Gestalten gibt es bei Trakl noch eine Unzahl anderer Knabenfigurationen, in denen ebenfalls das Urerlebnis des Verlustes ausgedrückt wird. So heißt es: „Im Dunkel brauner Kastanien verblaßt die Gestalt des jungen Novizen“ (62) oder „Silbern sank des Ungeborenen Haupt hin“ (113). Wenn man etwas genauer hinsieht, hängen fast alle Bereiche seiner Metaphorik mit dieser Elis-Chiffre zusammen. So erscheint die Gestalt des sterbenden Knaben in inniger Verflechtung mit dem „Lamm Gottes“, das gerade wegen seiner Reinheit geopfert wird, oder mit der Gestalt des Orpheus, der von den Mänaden zerrissen wird. Dieselben Obertonreihen erklingen in Zeilen wie „Da in Sebastians Schatten die Silberstimme des Engels erstarb“ (105) oder in jenen Gedichten, in denen die Gestalt des Kaspar Hauser beschworen wird. Selbst dort, wo bei Trakl ein mythisches Erschrecken vor dem getöteten oder geopfertem Tier durchbricht, wird leitmotivisch auf die verlorene Unschuld angespielt. So verwendet Trakl viermal die Metapher des „blauen Wildes“ und jedesmal evoziert dieses Bild den seltsamen Doppelbereich von kreatürlicher Naivität und jenseitiger Entrückung, bei dem sich das „Blau“ wie ein transzendierender Oberton über das bräunliche Klanggemisch des Wildes setzt und auf seine vormenschliche Unschuld hinzuweisen scheint. Aber wie Sebastian erliegt auch das Tier den Pfeilen der Verfolger, und man wird wiederum an Hölderlin erinnert, bei dem sich Zeilen finden: „ein waiches Wild am Hügel“ (II, 1, 56) oder „so flieht das getroffene Wild in die Wälder“ (II, 1, 71).

Die Gestalt des Elis steht also für die verlorene Reinheit schlechthin. Sie ist eine mythische Steigerung des absoluten Verlustes an gläubiger Geborgenheit und ländlich-arkadischer Naivität, der den Menschen plötzlich unter das Gesetz des zeitlichen Geworfenseins stellt. Die erste Reaktion auf diesen Verlust ist eine melodisch-rinnende Klage um das Verlorene, die fast an die monotone Claudio-Stimmung der frühen Gedichte erinnert. So finden sich Strophen, in denen das „verflossene Gold der Tage“ (49), das „verlorene Paradies“ (61) oder die „verfallene Scheibe der Sonne“ (158) betrauert werden. Aber diese herbstlich

gefärbte Melancholie wird bald mit anklagenden Tönen vermischt, in denen das eigentliche Trauma dieses Verlustes zum Ausdruck kommt. Trakl bedrängt weniger das Schwinden der göttlichen Grazie, was Kleist in seinem „Marionettentheater“ behandelt, als das unerbittliche Hineingeschobenwerden des Menschen in den Bereich des Animalisch-Triebhaften und Schuldbeladenen, ein Vorgang, der sich christlich als „Ersünde“ deuten ließe. Anstatt im Augenblick des Übergangs von einer Existenzstufe zur anderen einen organischen Wendepunkt innerhalb einer weitgreifenden Metamorphose zu sehen, betrachtet er das Erwachen der animalischen Natur des Menschen lediglich als ein Überwältigtwerden von luziferisch-dämonischen Mächten. So ist die Rede von des „Sonnenjünglings feuchten Locken,“ die in „schwarze Laugen“ gleiten (53) oder vom „Abglanz gefallener Engel,“ der an des „Einsamen elfenbeinerer Schläfe“ erscheint (83). Wie unauslöschlich dieser Makel empfunden wurde, spürt man in Zeilen wie „In schwarzen Wassern spiegeln sich Aussätzige“ (87), wo das Bild des Knaben bis ins Fratzenhafte und Widerliche verzerrt wird. Alles, was bisher noch den Anschein des Rosigen oder Goldenen hatte, verwandelt sich jetzt in ein schwärzliches Grauen, begleitet vom dunklen Ruf der Amsel oder einer sinnlich-drohenden Nachtmetaphorik. So liest man von schwarzen Zimmern, schwarzen Kissen und schwarzen Linnen, als sei die ganze Bildwelt plötzlich in dieser Richtung eingedunkelt. „O, die bittere Stunde des Untergangs, / Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschaun“ (137), heißt es im „Abendländischen Lied,“ wo sich das narzißhafte Erschrecken bereits zu einem lähmenden Schmerz verhärtet hat.

Daß dieser Übergang von einer Seinsstufe zur anderen so „schuldhaft“ erlebt wird, läßt sich nur aus der innigen Beziehung zu seiner Schwester erklären, die in vielen Trakl-Gedichten eine dominierende Rolle spielt. Gerade an einem solchen Menschen schuldig zu werden, bedrückte ihn so, daß er sein Leben von vornherein als ein „gezeichnetes“ empfand und mit scheinbar unerbittlicher Konsequenz dem Wahnsinn oder einem gewaltsamen Ende zusteuerte. Wie entscheidend dieses Motiv ist, läßt sich nach dem dokumentarischen Trakl-Buch (1954) von Theodor Spoerri wohl kaum noch bezweifeln, obwohl ein anderer Trakl-Spezialist wie Eduard Lachmann diesen Zusammenhang aus Gründen frommer Beschönigung radikal in Frage stellt (S. 111). Das Hingezogenensein zu einem Menschen erscheint daher bei ihm stets als etwas Entartetes, Verworfenes, als die „Dunkle Liebe / Eines wilden Geschlechts“ (S. 143). Immer wieder wird wie in den schwülstigen Blaubart-Szenen das Satanische und Luziferische des Liebesaktes betont, um das willenslose Überwältigtwerden dieses Vorgangs auszudrücken. Das reine Bild des Knaben und das reine Bild der Schwester werden auf diese Weise so vergiftet, daß sie fast etwas Fremdlingshaftes oder Anonymes bekommen und in den Sog einer magischen Triebwelt geraten.

Wohl seine früheste Gestaltung erlebt dieses Motiv in Gedichten

wie „Blutschuld“ (II, 74) oder „Ballade“ (II, 56), wo es noch in die Form einer dämonischen Versuchung eingekleidet ist. In den späteren Gedichten wird es langsam aus dem Indezent-Persönlichen herausgelöst und ins Mythisch-Visionäre gesteigert, ohne dabei an psychischer Prägnanz zu verlieren. Man denke an den „Frühling der Seele“, wo der Terror meridianus, die Stunde des Pans, einen unwiderstehlichen Druck auf die menschlichen Herzen auszuüben scheint: „Schwester, da ich dich fand an einsamer Lichtung / Des Waldes und Mittag war und groß das Schweigen des Tiers; / Weiße unter wilder Eiche, und es blühte silbern der Dorn. / Gewaltiges Sterben und die singende Flamme im Herzen“ (146/147). Oder noch rücksichtsloser: „Unter finsternen Tannen / Mischten zwei Wölfe ihr Blut / In steinerner Umarmung; ein Goldnes / Verlor sich die Wolke über dem Steg, / Geduld und Schweigen der Kindheit“ (143). Gerade in diesem Gedicht wird in unnachahmlicher Deutlichkeit auf den Verlust des Göttlichen hingewiesen, symbolisiert in einer goldenen Wolke, die sich im Augenblick des Übergangs, der schuldhaften Verstrickung in das Irdische, über den Steg verliert, da in das geduldige Schweigen der Kindheit plötzlich das Wölfische des sinnlichen Daseins eingebrochen ist. „Tier brach ins Haus mit keuchendem Atem“, heißt es in seinem späten Dramenfragment (II, 105). Das Gefühl der Schuld wird manchmal so übermächtig, daß ihm die Schwester wie ein „flammender Dämon“ erscheint (158). „Blut über dich – da du brachest in meinen Schlaf“ (II, 110), lautet einer ihrer mühsam gestammelten Flüche.

Auch hier erinnert man sich von Ferne an Hölderlin, und zwar an die Situation der „Abbitte“, die bei Trakl jedoch ins Dumpfere und Triebhaftere herabgezerrt wird. Bei ihm heißt es nicht „Schwester, heilig mir verwandt“ (I, 1, 220) oder „Heilig Wesen! gestört hab' ich die goldene Götterruhe dir oft . . . Gleich dem Gewölke dort / Vor dem friedlichen Monde, geh' ich dahin“ (I, 1, 244), sondern „das blaue Rauschen eines Frauengewandes ließ ihn zur Säule erstarren“ (157) oder und es „stand zu Häupten wieder der schwarze Schatten der Fremdlingin und schweigend verbarg ich das Antlitz in den langsamen Händen“ (190). An die Stelle der ätherischen Diotima-Welt tritt bei Trakl eine ursymbolische Traumlandschaft, die durch ständige Abbrüche und Aufspaltungen gefährdet ist. So hat die Gestalt der Schwester, deren Begegnung mit dem Knaben Elis dem arkadischen Leben ein Ende bereitet, in den späteren Gedichten und Prosafragmenten nichts Leibliches mehr, sondern wird zu einer magischen Traumfigur. Sie verwandelt sich allmählich ins „Lunatische“, „Mondene“, das sich zwar auch von Hölderlin herleiten ließe, aber dort eine ganz andere Bedeutung hat. Aus Luna, der Gefährtin des Einsamen oder nächtlichen Schwärmers, wird bei ihm eine symbolische Figuration des Weiblichen, deren geheimnisvolles Leuchten etwas Magnetisches und seltsam Verwirrendes hat. Der Mond tritt daher oft leitmotivisch an die Stelle der Schwester, während Elis als die mythische Chiffre seiner eigenen Jugend erscheint.

So ertönt der „Schwester mondene Stimme / Durch die geistliche Nacht“ (135) oder sie „erglänzt mit Sternen / Über zerbrochenem Männergebein“ (181) oder es hebt sich ihr Antlitz „auf mondenen Flügeln über die grünenden Wipfel“ (193). Aus demselben Grunde gehört auch das „Nächtige“ zu ihren Attributen. Man denke an jene Stelle, wo die Schwester im Sinne der Hölderlinschen Nachtvorstellungen als „singende Fremdlingin“ (II, 108) erscheint.

Dieses „lunatische“ Bild der Schwester wird im Traklschen Spätwerk ebenso ausgeweitet wie das Bild des „sterbenden Knaben.“ Auch sie erfährt eine „semantische“ Erweiterung und verwandelt sich je nach Situation zum „Karfreitagskind“ (77), das die Passion erleidet, oder zum flüchtigen Tier, das nirgends Geborgenheit findet. Wie weit diese poetische Auffächerung geht, zeigt sich in der Metapher des „blauen Wildes,“ die nacheinander für die Schwester, den Sänger Orpheus, den Knaben Elis und einen unbestimmten Fremdling verwendet wird (77, 96, 143, 167), obwohl sie zugleich das Endstadium der knabenhaften Existenz umschreibt. Das eigentümlich Assoziierende und Obertonreiche der Traklschen Bilder, die stets etwas Bestimmtes meinen und doch eine Unzahl anderer Dinge mitschwingen lassen, zeigt sich hier besonders deutlich. So nähert sich die Gestalt der Schwester, vor allem in ihrer genienhaften Ausprägung, im Verlauf der inneren Entwicklung so stark der ursprünglichen Elis-Figur, daß sie oft bruchlos ineinander übergehen, da auf beiden der Schimmer der „verlorenen Jugend“ liegt. Die Geschwisterpaare von Mönch und Mönchin, Fremdling und Fremdlingin, Jüngling und Jünglingin sind daher nicht als Gegensätze gemeint, sondern haben fast hermaphroditische Züge. Schon Heidegger bemerkt an einer Stelle, daß in der Gestalt des Knaben Elis das „Knabenhafte“ eine deutliche Affinität zum „Mädchenhaften“ verrate (238). Auch Goldmann betont, daß oft die Schwester die eigentlich Handelnde ist, während sich der Bruder mit einer passiven Rolle begnügt (130). Die Verschmelzung beider Gestalten geht daher manchmal so weit, daß Trakl das Schuldigwerden an ihr zugleich als ein Schuldigwerden an sich selbst empfindet. Er und sie sind sowohl Jäger als auch Gejagte. Sie ist nicht nur das Lamm, das unbarmherzig abgeschlachtet wird, nicht nur ein „sterbender Jüngling,“ der aus dem „zerbrochenem Spiegel“ tritt (161) oder eine seltsam irisierende „Jünglingin / Umgeben von bleichen Monden“ (176), sondern ebensogut eine Seelenfigur, die in seinem Inneren lebt und von seinen psychischen Antriebskräften hin und her gestoßen wird. Es ist daher seine eigene Jugend, die er in ihr mordet.

Alles Weitere erscheint ihm wie ein langsames Absterben. Schuldbeladen und hoffnungslos lebt er das Leben eines Einsamen, der sich immer wieder zu einem „Mönch“ zu läutern versucht, jedoch inmitten aller Kasteiungen das Unsinnige seines Tuns erkennt. Auch die Gestalt des verstorbenen Knaben, die Elis-Chiffre, der er auf seinen traumhaften Wanderungen begegnet, bringt ihm keine Heilung mehr. Das Hinabtauchen in die Gräfte der eigenen Seele verliert darum langsam

den Charakter einer echten Konfrontation und verwandelt sich in manisches Starren, das sich wie ein dämonischer Bann über seine Psyche legt. Alles scheint sich von ihm zu entfernen, an ihm vorüberzugleiten, aus seinem Schatten zu treten. „Bleiche Gestalten“ wandeln auf „dunklen Pfaden“ (81), aus „kalkiger Mauer“ tritt ein „sterbender Jüngling“ (190), am „Tritonsteich“ begegnet er einem „zarten Leichnam“ mit „hyazinthenem Haar“ (143), ein „Toter“ besucht ihn, aus dessen Herzen das „selbstvergossene Blut“ rinnt (129), im „dämmernden Garten“ trifft er auf den „verstorbenen Knaben“ (99), auf „silbernen Sohlen gleiten frühere Leben vorbei“ (63), in seinen „zerbrochenen Augen“ spielen die „veraasten Träume der Kindheit“ (II, 105), die Erde wirft einen „kindlichen Leichnam aus, ein mondenes Gebilde, das langsam aus meinem Schatten trat“ (194), in „einsamer Kammer“ erscheint ihm ein „Toter“ als Gast (134). Überall bemerkt man die Rückschau. Von dieser Stufe aus erscheint ihm der Leib des Elis wie eine Hyazinthe, in die ein Mönch seine „wächsernen,“ das heißt toten und zugleich ungläubigen Finger taucht (95). Der ganze Vorgang ist daher weniger eine orphische Totenerweckung als ein Requiem, eine qualvolle Nänie: „Lasset das Lied auch des Knaben gedenken, / Seines Wahnsinns, und weißer Brauen und seines Hingangs, / Des Verwesten, der bläulich die Augen aufschlägt. / O wie traurig ist dieses Wiedersehen“ (87).

Auf der Helian-Stufe, die in den Erstdrucken zwar früher als die Elis-Gedichte erscheint, sich aber inhaltlich bereits auf sie bezieht, schimmert noch einmal eine geringe Hoffnung durch, aber auch sie wird ständig von Bildern des Verfalls umstellt oder vom Wahnsinn bedroht. Jene ursprünglich romantische Denkstruktur, in früheren Stufen der menschlichen Existenz ein „goldenes Zeitalter“ zu erblicken, wird hier besonders deutlich. Im Unterschied zu Novalis oder Hölderlin bemüht sich Trakl jedoch nicht um eine geistige Bewußtmachung der Heillosigkeit, um so den Ansatzpunkt zu einer künftigen Rettung zu finden, sondern sinkt immer wieder ins Dumpfe und dämonisch Verfangene ab. Aus diesem Grunde behalten der Schatten der Schwester und die Gestalt des verstorbenen Knaben etwas Geisterhaftes, anstatt sich zu voller Realität zu entwickeln. Sie sind zwar als Heilsbringer gemeint, werden aber vom allgemeinen Verfall ebenso verschlungen wie das dichterisch-träumende Ich. Selbst jene genienhaft-hermaphroditischen Gestalten wie die „Jünglingin“ oder die „Fremdlingin“ sind keine Vorboten für Rückkehr der Götter wie bei Hölderlin, sondern werden gnadenlos vom Strom der Zeitlichkeit erfaßt und in den Orkus hinabgeschwemmt. Anstatt die eigene Verzweiflung dialektisch zu überwinden wie Rilke auf der Orpheus-Stufe, fließen Individuelles und Historisches immer stärker zusammen. Das „Eschatologische“ seiner letzten Gedichte und Prosastücke ist daher nicht christlich gemeint, sondern wird von Trakl als ein Gefühl des Endes überhaupt empfunden. „O wie alt ist unser Geschlecht“ (100) oder „O des verfluchten Geschlechts. Wenn in befleckten Zimmern jegliches Schicksal vollendet ist, tritt mit modernden

Schritten der Tod in das Haus“ (159), heißt es auf dieser Stufe seiner Erkenntnis. In einer solchen Zeit verwandelt sich jedes Leben in eine „Passion,“ wobei sich Christus, das Lamm Gottes, das blaue Wild und der leidende Mensch zur „blauen Gestalt des Menschen“ vereinen. Eine Karfreitagsstimmung entsteht, in der das Dichten fast den Charakter einer Sühneleistung bekommt. Das lyrische Traum-Ich wandelt in dieser Untergangsphase wie ein „bleicher Engel durch den leeren Hain“ (70), faltet die „erstorbenen Hände“ (141) oder beweint des Menschen „verweste Gestalt“ (138), während sich ringsum Winter, Krieg und tödliche Seuchen verbreiten. Dichtung wird so zum „sanften Gesang des Bruders am Abendhügel“ (147), was an den orphischen Wahnsinn des späten Hölderlin erinnert.



THE LUCIFER MOTIF IN THE GERMAN DRAMA OF THE SIXTEENTH CENTURY

HUGO BEKKER
University of Oregon

There are few literary figures whose prestige has been as prolonged and as imposing as that of the Prince of Darkness.¹ It is the very slowness of his descent that makes Lucifer interesting. At least in drama, his portrayal presents better than almost any other the gradual secularization of a motif that originally was strictly confined to the realm of religion. In the twenty-odd centuries of his recorded existence as a being that figures importantly in Hebraic and Christian thought, he soon emerges as the abhorred and dreaded propagator of evil. And he ends by receiving complete rehabilitation, or by becoming — through the poet's sympathy — a sufferer whose first enemy, God, must now be negatively depicted. The portrayal of Lucifer follows a line of development that accurately mirrors the history of Western thought and civilization.

Before entering dramatic literature, Lucifer had already traversed centuries during which he changed considerably. In his beginnings, that is, in the pre-Messianic era, man's conception of him betrayed the influences of Persian-dualistic and cabalistic views. This dualism made him a demon and at the same time a spiritual principle. But this view of Lucifer could not be accepted by Christianity, for he now became the adversary, not only of the Father, but also of the Son. Not only Justice, but also Love was now his opponent. This confrontation could not fail to contribute to Lucifer the principle of Hatred, thus making him a figure that became increasingly negative and lacking in majesty.

In the early period of Christianity, however, such philosophers as Origen² and Gregory of Nyssa³ still thought of Lucifer appreciatively and found room in their systems for his ultimate redemption. But the views of these philosophers did not prevail. When Manichaeism ended with the stigma of the Church's disapproval on it, the representation of Lucifer changed of necessity.

But although the conception of Lucifer became thus more narrowly confined by the dogma and religious feelings of the Church, the rebel who once had been the highest and foremost of God's creatures continued to move men because of his somber lot, and to confront the thinkers with the problem of his nature. The theological view that evil had originated in this creature and thus had entered the world did not

¹ The material presented in the following pages is based on the study of some twenty dramas, selected as being representative and pertinent to the subject.

² Origen, *First Principles*, tr. G. W. Butterworth (London: Society for Promoting Christian Knowledge, 1936), Book I, chap. vi, par. 3, p. 55; Book III, chap. vi, par. 5, p. 250.

³ Gregory of Nyssa, *Catechetical Oration*, tr. J. W. Srawley (London: Society for Promoting Christian Knowledge, 1917), chap. vi, pp. 5, 9.

stop the search for the how and why, for the meaning and portent of that event. On the contrary, from Tertullian (c. 155-230) onward, there is an uninterrupted line of Church fathers who occupied themselves with the riddle of Lucifer.

When Lucifer entered the drama, he began by playing a silent and symbolical role. However, in this new realm he had to take on at least some measure of concreteness and individualization. Another factor that was influential in Lucifer's emergence as a character in drama was the increasing tendency of the authors to take liberties with the Bible texts. This freedom became increasingly effective in the fourteenth century when the drama had completely separated from the Church and the laity had taken possession of it. In this century the hell scenes begin to occupy an increasingly important place in the drama. They introduce Lucifer in his intimate surroundings, and — familiarity breeding contempt — the Devil thereby begins to lose his ability to inspire horror and terror. However, the customary review of sinners in these scenes remains a potent reminder that the Fiend keeps the condemned in his clutches.

Despite Lucifer's animosity to Christ and man, and despite his becoming the object of ridicule, a dark tone of regret in the lamentations of the ruined archangel often betrays the poet's sensitivity regarding his lot. This sympathy was greater in the measure that the authors were poets rather than teachers. The fall of the angel who had been created good and glorious could not fail to evoke a deeply human echo; for it was with him, and not with Adam, that the original unity of the world first was marred. The rift in God's perfect world (the fall of the rebellious angels) is usually a prerequisite to the creation of man, a creature whose body imposes restrictions upon his soul. Lucifer's beginnings, by way of contrast, show him as a pure spirit. And they are accompanied by the first songs of glorification, sung to the Creator of a universe without blemish. In such portrayals the first Seraph is a being of a magnitude that is the expression of divinity — albeit self-assumed. The reasons for his claims to equality with the Deity suggest again and again that it is the very loftiness of his state that makes him think that his aspiring to divinity is a very natural matter.

In the Corpus Christi plays, and also in the works of the *Meistersinger*, this idea continues to live on, misunderstood maybe and unappreciated, but nevertheless strangely effective in its dogmatic environment. The Eger Corpus Christi play⁴ finds a picturesque expression for this trait by having Lucifer identify himself with the sun (vv. 93 ff.). The incomprehensible change of the angel into the Devil is presented with the same simple impressiveness. Only the exhortations of his lieutenant Satan are able to call Lucifer out of his maddening sorrow, and to make him adopt a more sober state of mind. This unfathomable remorse of the Prince of Hell which makes him in many plays a quite passive figure

⁴ *Egerer Fronleichnamsspiel* (Ms. of 1480), ed. G. Milchsack (BLSV, no. 156; Tübingen, 1881).

is used in the late Middle Ages as the last sign of his heavenly origin. In a single instance – in the Eger Corpus Christi play – he even pleads for mercy and forgiveness (vv. 141 ff.).

There are long choruses of lamentation in which Lucifer's voice is raised among those of his companions as in alternate chant. It is again the Eger Corpus Christi play in which such a lament receives the most meaningful wording. Thinking of his former glory and bewailing his pride, Lucifer calls upon God, Heaven, the sun, moon, and stars, as well as on the grass and the flowers, to witness his sorrow (vv. 181 ff.). The lament ends with the popular motif of the tree studded with knives and reaching from Hell into Heaven, along which Lucifer would gladly climb if it would effect his reinstatement as an archangel.

However, the moment Lucifer assumes the traits of the Evil one, the attitude of man as represented by the author changes into mere defense. The late Middle Ages have no psychological interest whatsoever in the Devil who thirsts for revenge. In God and Christ it celebrates the victory over the powerless enemy whose punishment is justified by undoubted, divine justice, while dramatic justification follows through the pathos of the struggle between good and evil. This explains the pitiless attitude of many of the poets, as reflected in the triumphant inflexibility of the good angels when the rebel is punished.

Even in Immessen's *Sündenfall*,⁵ a drama in which an attempt is made to motivate psychologically the actions of the characters, Lucifer serves, for instance, as the tempter of Cain, who is thus persuaded to kill his brother. However, no attempt is made to motivate the actions of the Prince of Hell himself.

The last result of divine superiority in the late-medieval drama is the ludicrous change of Lucifer into a morose and peevish, mentally somewhat limited, ruler of Hell, who relies heavily on his minister Satan, a devil who never despairs and always "knows" a way out of difficulties. With a liberating laugh man elevates himself above a power the threat of which is already taken away by the divine promise of redemption.

In such situations, Lucifer becomes the clown of the spectators, and even of the lesser devils, who on occasion castigate their master, since he is such a nuisance and kill-joy.⁶ Ridicule and scorn become Lucifer's part; at most there is then in his situation something of the pathetic, never of the tragic or imposing. His main purpose is no longer to inspire fear – although he continues to do so – but to amuse an audience which is no longer preoccupied with him as the being whose act of rebellion threw the world out of joint.

⁵ Arnold Immessen, *Der Sündenfall* (c. 1480), ed. O. Schönemann (Hannover, 1855), pp. 1 ff.

⁶ Cf., for instance, vv. 169-174 of *Alsfelder Passionsspiel* (1501), ed. R. Froning (Deutsche Nationalliteratur, XIV; Stuttgart, 1891), 562 ff.

The Humanists were not preoccupied with the Lucifer motif. The very fact that it was traditional and deeply entrenched in the religious drama of the era that had drawn to a close made it less "interesting" than the new possibilities that were found in the riches of ancient Rome and Greece. This indifference to the Lucifer motif is marked by the fact that, with the exception of a host of traditional and popularized Passion plays stemming from late medieval versions, the Lucifer was not treated between 1480 and 1538. After this year those poets with humanistic training who elaborate the motif do so as Lutherans rather than as Humanists.

In this group the schoolmaster Hieronymus Ziegler is the only Catholic. His *Protoplastus*⁷ reads like a historical drama, not written for ulterior purposes. And Ziegler is the first poet – and remains practically the only one in the sixteenth century – who seems to ask himself how it is possible that the angel Lucifer came to choose evil, what was in his mind when he made his decision. This is the first sign, ever so intriguing (albeit weak and here only touched peripherally), that in course of time Lucifer's "Seelentragedie" may come into its own, and that the inner action may some day loom larger than the outer one.

This combination of Catholicism and Humanism involved some seemingly paradoxical aspects, since the place of the individual in the one differed from that in the other – or, at least, was of a different orientation. However, that dualism was more a matter of theory than of practice. For Catholicism and Humanism could be said to be of a classical mold. Both adhered to the essential unity of the world, albeit for different reasons and on different levels. And because also the Church of Rome was prepared to take that unity for granted, it, like Humanism, could afford to turn its attention to the individual in that unity on the level of life on earth. Catholicism could therefore peacefully dwell with Humanism without painful changes in the practical implications of its dogma.

Catholicism in the first part of the sixteenth century was as yet unconcerned by the fact that the spirit which made Humanism flourish was the same that would soon fan the opposition against the medieval tradition of ecclesiastical unity. It is interesting to note that the Church of Rome, which on the surface seemed the diametrical opposite of the spirit of Humanism, could so readily amalgamate it, while early Protestantism, which at first glance seemed to stem from the same individualistic orientation as Humanism, was actually irreconcilable with the new view of life.

If we may judge by the one Catholic dramatic product treating the Lucifer motif after the outbreak of the Reformation, it appears, then, that Humanism would provide a more natural development from the medieval

⁷ Hieronymus Ziegler, *Protoplastus* (1545). In *Dramata Sacra* (Basilae, 1547). Copy in Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.

approach to the modern than could be expected at first sight. The reason lies at the core of this particular motif. It is intrinsically connected with the basic tenets of Christian dogma and as such is a guarantee that the Humanists who used it for literary purposes and who still were so aware of the transcendental world would only gradually begin to change the emphasis and manner of interpretation of the figure of the Fiend.⁸

The dichotomy in the combination of Lutheranism and Humanism, on the other hand, resulted in the supremacy of faith over intellectual training. In so far as the Humanism of the Protestants became effective at all, it was put to the service of religion. It was inevitable that this supremacy of faith became a factor detrimental to the development of the Lucifer portrayal.

The figure of Lucifer decreases in stature whenever faith in the essential unity of the world holds sway, and he generally makes his appearance in an epoch of upheaval when an old world crumbles and a new one is in the throes of birth.

Such a period was the Reformation; in it, the great religious, spiritual, social, and political frictions which absorbed all energies in Germany, absorbed those of the dramatists as well. It is significant that in the wake of Luther's teachings a flood of literature on the Devil appeared, and that the German dramatists who used the Lucifer motif in the period of the Reformation belonged with the one single exception of Ziegler to the Protestant camp. This suggests that Protestantism tended to be more concerned with the problem of evil as personalized in the Devil than Catholicism, and that the contrast between Heaven and Hell was more marked in Wittenberg than in Rome. One reason for this may have been that Catholicism could afford to be lenient and indulgent to the follies of man since it had Purgatory as a means to blunt Lucifer's final effectiveness. The Protestant, on the other hand, had to meet his Maker for the immediate and final decision.

The (contingent) individualism resulting from the personal nature of this confrontation may not have been consciously intended, for the Reformation decreased the importance of the subjective element which played a role in the Catholic doctrine of justification; instead, the Reformation placed man's destiny in the hand of the Most High.

But the man of the Reformation, whose salvation was to a degree none of his own business, could not help being very much aware of the forces that battled for his soul. Man of the Reformation *knew* that "at the other side of the Cross stands the Devil," and that the dwelling place of the Divinity, man's heart, becomes the target of the Evil one, and that all are called to the Kingdom of Heaven, but not all are chosen.

⁸For the small but very important role which Humanism played as a link between medieval and seventeenth-century Lucifer portrayals, cf. pp. 205 ff. of my unpublished dissertation, "The Lucifer motif in the German and Dutch drama of the sixteenth and seventeenth centuries" (Ann Arbor, 1958).

This "accidentally" evolving individualism was perhaps fed by the humanistic view of life, of which the individualistic element was directed toward the present.

However it be, the Reformation did not continue to decrease the influence of Lucifer on man as the (Catholic) Humanists did. If we judge by Ziegler's *Protoplastus*, the Catholics were not so much concerned with Lucifer's relation to man, and could therefore be the first to turn their attention elsewhere, or to begin groping for a psychological understanding of the Devil. The Reformation, on the other hand, lent the fallen archangel greater power than was attributed to him in the previous century. He looms formidable in the life of the individual.

And yet, in the sixteenth century, Lucifer is no longer the same awesome being of the early Middle Ages, when he was tinged with a stark somberness and melancholy majesty. In the era of early Christianity he had come close to being identified with the Greek Pluto of the underworld (a god in his own right, delivering battle against his brother-god Zeus), and thus he acquired magnitude. Now, in the Reformation, the figure of the archangel whose fall represents the causal event of the history of salvation, retreats in favor of a satanic power that is to be understood from the point of view of man's wrestling for faith; the celestial rebel has become man's adversary to a degree which the writers of the medieval drama could not have conceived. With them, Lucifer had first and foremost been the opponent of Christ rather than of the individual who found shelter in the protection of His Church.

In addition, Luther warned against the dangers involved in presenting Christ's passion in drama.⁹ His followers no longer confronted Lucifer so much with the God-man as his opponent, but with *man*. The change is of consequence. Whereas Lucifer in his dealings with man formerly attacked him in order to attack God, it now happens that he takes it upon himself to be the prosecuting attorney, demanding justice and requesting that man be punished for his trespasses against a divinely decreed code of conduct. He thus pretends to represent the law, and he appears before the judgment seat with the register of sins.

Such trial scenes are very popular in the Reformation. They were also in the Middle Ages. However, formerly it was Lucifer who sat in judgment and pronounced sentence. Such scenes did not only convey a warning to the audience but soon began to serve comical purposes. Now, in the sixteenth century, it is the Deity who sits in judgment, while Lucifer must be content with the souls allotted to him.¹⁰

⁹ Cf. J. E. Gillet, "The German Dramatist of the Sixteenth Century and his Bible," PMLA, XXXIV (1919), 471.

¹⁰ The trial scene is employed by the following sixteenth-century dramatists: Hans Sachs (1558); Sebastian Wild (1561); Lucas Mai (1562); Georg Schmid (1565); Petrus Meckel (1571); Philip Agricola (1573); Vitus Garleb (1577); Bartholomeus Krüger (1580); Joachim Arentsehe (1587); Georg Pontanus (1589). However, Lucifer does not occur in all of these dramas. In some he is represented by the allegorizations of justice or law.

The fact that Lucifer uses the register of sins and the law of justice as his aids does not mean that the Reformation acknowledges readily the old Christian view according to which evil is the necessary counterpart to the good, made to contribute to the fulfillment of the divine command in spite of its factual opposition. However, the fact that Lucifer now confronts man as an enemy *per se* accounts for the change in the Devil's stature. He begins to acquire some of the characteristics that will later go into the make-up of the eighteenth century sophisticate, Goethe's Mephisto. His gestures become ampler, and he swaggers a bit. There is a leer in his knowing eyes; the skin of his ageless face has not *quite* begun to fade. He seems to portray in his endeavors the effects of some thousands of years spent in a new walk since he decided to be the Devil. He is smaller and meaner, but also shrewder and cleverer than he was at the outset of his career. In short, he is no longer the tremendous being of the medieval presentations when he was still capable of dealing in noble thoughts and high arguments, and at least betrayed his stature in his lamentations.

Man of the Reformation is inclined to imagine all evil powers in demonic forms, and the Prince of Darkness is for him the sum total of all forces hostile to his beliefs. Lucifer is so much seen as the Enemy and as Evil *per se* that he is no longer framed in human dimensions. His greatness disappears because he has no vastness of motives imputed to him. However, the potential threat of his power remains, and he fills man of the Reformation with dread.

There is a new meanness about this lawless lawkeeper who wants to tie God down to His own laws and ordinances. His noblest feeling is disappointment; he is volatile; it is rather that he enjoys an occupation than that he conducts an enterprise brimming with masterful resolve. Also, the sixteenth century accepts Lucifer's reality too unconditionally to have room for feelings of empathy with the Devil's fate. That is why the psychological interest in Lucifer is very slight in this period; his fall is mentioned or portrayed only in short scenes in a few dramas.¹¹

As in the Middle Ages, then, the portrayal of Lucifer fuses with the spiritual currents of the day. It is again the religious point of view that determines his character. This is inevitable for an age in which the drama stands by and large in the sign of The Book. However, the concern of the Reformation is not to impregnate man's mind with undoubted religious tenets and traditional beliefs which once have the individual security, but rather, it is the struggle of a new religion to replace those tenets and beliefs with its own, as it is for Humanism a struggle for new insights.

¹¹ This is the case in the following works: Hieronymus Ziegler, op. cit.; Valten Voith, *Ein schön lieblich Spiel von dem herrlichen Ursprung* (Magdeburg, 1538), ed. H. von Holstein (BLSV, no. 170; Tübingen, 1870); Jakob Ruf, *Adam und Heva* (Zürich, 1550), ed. M. Kottlinger (Deutsche Nationalliteratur, XXVI; Quedlinburg, 1848); Bartholomeus Krüger, *Eine Schöne und lustige neue Action von dem Anfang und Ende der Welt* (1580), ed. J. Tittmann, *Schauspiele des sechzehnten Jahrhunderts*, II (Leipzig, 1858), 111-120.

Even the ethical-pedagogical endeavors of the Reformation (that happen to coincide with the educational principles of the Humanists) are religiously motivated, and they can therefore be included in the effective range of the religious orientation.

It is this religious orientation that causes many authors to elaborate the predominance of divine grace over fulfillment of the law. With such a writer as Valten Voith, who turns the stage into a pulpit from which he woos the man in the street, this results in his placing the allegorized figure of the law (*Gesetz*) in the camp of Lucifer. While the latter leans heavily on advice given to him, not having a mobile mind of his own, *Gesetz* appears as the most important antagonist. He goes so far as to counsel Lucifer regarding the possibilities of luring mankind (Cayn) into breaking the law so that Hell may increase the number of its denizens. A lawlessly acting *Gesetz* becomes thus the awkward result of Voith's Lutheran enthusiasm.

Also the drama of Jakob Ruf becomes a powerful reminder that man must struggle to keep on the difficult path leading to the gate of Heaven. When also those who do strive are conquered by evil, they serve as an indication that even the purest individual needs divine grace.

Even the Bohemian Stephani,¹² who makes a conscious attempt to blend the two fundamentally alien strains of Humanism and Lutheranism, argues the importance of grace over law or justice. However, he does not elaborate his commitment, and his aim is not polemical. Stephani seems to be mainly concerned that his fellow men be aware of the folly of sinful behavior, which can result only in disaster and therefore must be avoided as a very poor investment for eternity.

That same religious orientation makes of Lucifer a tool with which to engage in polemics. It is in the drama of Naogeorgus¹³ that the polemically employed Devil sets the tone for the Lucifer portrayals in the Reformation. In *Pammachus*, Hell and Rome are working together to subjugate the world. The Holy See is regarded as the seat of the anti-Christ. Toward the end of the fourth act Christ calls on Luther to do battle against the powers of Hell. There is no fifth act. Instead, the audience is told that the struggle is still going on and that the outcome will not be known until the world is about to end. Thus, Naogeorgus places at the end of his drama a question mark, a more powerful didactic device than any other he could have employed.

And so, in the Reformation drama, the spoken word is full of the passion of religious strife. But the characters, Lucifer included, do not participate in it. They merely speak the words but lack life. Elaboration

¹² Clemens Stephani, *Geistliche Action, wie man des Teufels Listen und Einge – ben furnemlich in Sterbens-Stund und Zeiten entfliehen soll* (Nürnberg, 1568). Copy in University Library, Göttingen.

¹³ Thomas Naogeorgus, *Pammachus* (1538), ed. J. Bolte-E. Schmid, in *Lateinische Literaturdenkmäler des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts*, III (Berlin, 1891).

without imagination does not lead anywhere. The aim is, so to speak, to gather the partisans, who are to be edified.

This lack of dramatic characterization is very pronounced with Voith. In the monologue that introduces his play, Lucifer dwells on his celestial origin and his pride which aroused him to aspire after divinity for himself. It is a strange speech for one who presumably has just risen from his fall out of Heaven. There is no indication of remorse in his words, and no evidence that he is aware of the tremendous impact of the event in which he was the protagonist. He simply relates now in an aloof fashion what happened. The only purpose of the detachedly spoken report is to get the action started and to tell the audience how he is going to work against Heaven.

Here, at the outset, Lucifer is already the Devil pure and simple, deciding on his future role without hesitation. His change from fallen angel into the Prince of Darkness has no problematical aspects. Almost at once, Voith's Lucifer turns himself, so to speak, into a devil with an old face. He is the Fiend as he will become typical of the sixteenth century. But in this monologue he is placed at the beginning of man's history, and as such he becomes an anachronism.

Even with Naogeorgus, one of the more gifted of the Lutheran dramatists, the Prince of Hell remains unreal. What differentiates this Devil from his medieval brothers is a lack of realization of his *raison d'être*. He does not for a moment think of the glory that was his in the long ago when he was still one of the peers of the Kingdom. There is nothing left, not even a dim echo, of his past, or a hint of an awareness that he has much to remember. As we have seen (*cf. supra*), in the late-medieval drama the Devil often did bewail his fate in a few traditionalized lines in which he revealed that he was indeed memory-possessed. But then, Naogeorgus' Fiend is a highly successful devil. He gains one victory after another, and his abode is a merry place in which he feels perfectly comfortable. And to be sure, the dynamic drive of Naogeorgus' Devil pushes the development of the action so that it appears that he is quite alive and knows what he wants. But he himself remains static, and although he has more spirit than Voith's Lucifer, there is nothing tragic or even problematical about him.

In the characteristic Protestant drama the struggle is of course fought in the wake of Luther's doctrine. A Pauline reference which the Reformer liked to quote (Ephesians vi. 10-11) was influential in making popular the presentation of the Christian Knight,¹⁴ who does not become a shining example until the Reformation period, although the theme of the Knight was already known in the Middle Ages.

In a manly attitude, the Knight withstands all the attacks of the evil enemy and carries the victory. Thus man rather than Lucifer stands in

¹⁴ Some poets who treated the Christian Knight theme in drama: Caspar Huberinus (1545); Alexius Bresniver (1553); Friedrich Dedekind (1553); Clemens Stephani (1568); Bartholomeus Krüger (1580).

the center of the dramatist's attention. And it is not God or the Christ who deals the final blow to the Devil, but man himself. To be sure, it is all a portrayal of the power of faith in God, whose protecting arm holds up the battling warrior. And the intention of the authors is thoroughly Lutheran. Nevertheless, it is revealing that after the treatment of the trial scene has had its heyday, the theme of the Christian Knight continues to receive successful treatment. It is more man-centered and more of an expression of man's self-awareness and self-reliance than had been possible or deemed advisable heretofore.

Since the era no longer thinks of Lucifer as of the stuff that makes for dramatic grandeur, it is very natural that it see the rise of a profuse devil literature in which Lucifer himself is often not even mentioned, but is represented by Satan or by one or more of his minions.

Because Lucifer is usually unsuccessful in his endeavor to lure man away from his faith and his trust in God, so that perseverance in what is a good cause from the Devil's point of view turns out to be but stubbornness in a bad one, he becomes the foolish devil, held up to ridicule and contempt. He acquires the characteristics of the fool, clowning on the stage, hilarious and often vulgar, linking scenes that otherwise would have no connection.

That means that Lucifer during the Reformation goes through the same stages which he traversed in the Middle Ages. And to be sure, this development is natural enough. It is even inevitable for it is based on a contradiction that lies at the core of the being of Lucifer as he appears in the drama of the sixteenth century. Because he occurs as negation pure and simple, and because, albeit often not until belatedly, his scheme falls through, he must of necessity perish as the result of the complete negativism with which the dramatist endows him. Such utter negativism, says the Philosopher,¹⁵ is but the complete absence of the good, and therefore cannot stand by itself. This decay of Lucifer, then, is the result of the view of a time that conceived of Lucifer as pure evil. And so, the Devil of the sixteenth century succumbed as a dramatic character before Lutheran theology could modify his status and reappoint him his place in Reformed thought.

Also, in spite of all fear of Lucifer and his band, there persisted in the Reformation a glimmer of the awareness that man is superior after all to the physical and spiritual forces of evil. Man's innate knowledge was that he stood above them — not that he was inclined to seek that superiority within himself, as emanating from him. The times were as yet too God-centered for that. But man's feelings and reasonings led him back unerringly to God's grace, and it was this very orientation toward the eternal that nourished his self-awareness. Luther himself had provided the

¹⁵ Thomas Aquinas, *Summa Theologica*, ed. A. C. Pegis (New York, 1945), chap. iii, qu. 49, art. 3, p. 478.

possibility for that feeling of ultimate superiority by teaching that the best weapon against the Devil was to despise and deride him.¹⁶

Thus, as in the late-medieval period – albeit for different reasons – Lucifer receives toward the end of the sixteenth century the treatment he cannot abide at all: he is being laughed at. The Devil thus gains in scenic importance, but he loses his aesthetic significance.

To be sure, the casting of Lucifer in the role of the laugh-provoking Devil had been going on without much interruption in the Shrovetide plays, and it was not merely due to a specific development of the Lucifer portrayal toward the end of the Reformation period. But the thought occurs that, when the era draws to a close, Lucifer deteriorates. When the first religious fervor of the Reformation has abated and the new religion begins to take stock of its assets, or simply begins to take its position for granted, Lucifer finds himself in the backwash of religious enthusiasm, bleaker and robbed of much, if not all, of his erstwhile grandeur.

It is only with the one dramatist with truly poetic feeling that this superiority on the part of man leads to the expression of empathy and understanding with the Prince of Hell. In the last scene of Krüger's monumental *Action vom Anfang und Ende der Welt* Lucifer is desperate when Christ on the judgment day rejects all those who have forsaken him, or only have paid lip-service for purpose of personal gain. The Devil does not delight in the large number of those who are sent to their perdition. Instead, he bewails the fact that Hell did not have a Redeemer. How gladly would he and his underlings have used the opportunity to obtain forgiveness! There is no tone of bitterness in Lucifer's words or any indication that he feels unjustly treated. In fact, it is Lucifer himself, and not the man-judging Christ, who speaks his doom. The dark tone of regret that Krüger imputes to Lucifer was never before heard in the Reformation. This poet is the first Lutheran to find room for sorrow about Lucifer's lot. With him, the Devil becomes a lonely sufferer who acquires the reflectiveness that becomes part of his elaborate make-up in the seventeenth century.

And so, the Reformation, while still dealing with the Prince of Darkness in religious contexts, begins to show the first, faint, glimmerings of a personalized approach, whereby Lucifer's portrayal is about to be increasingly determined by the disposition of his respective creators. By this time he stands at the portal of a new and modified orientation in German literature – the Baroque.

¹⁶ Cf. M. Osborn, *Die Teufelliteratur des sechzehnten Jahrhunderts* (Berlin, 1893), p. 45.

AMERICAN GOETHE SOCIETY

As in years past, the American Goethe Society, Baltimore Chapter and Washington, D. C. Chapter, has carried on its stimulating and scholarly activities during the academic year 1958-1959. Due to the close contact which characterizes these two independent organizations, these lectures were co-ordinated to a high degree. The arrangement of the meetings was in the hands of Professor William H. McClain of The Johns Hopkins University, President of the Baltimore Chapter, and Professor Wolfgang S. Seiferth of Howard University, President of the Washington, D. C. Chapter.

The following programs were provided: Wolfgang S. Seiferth (Howard), "Goethes Balladen und ihre Beziehungen zu seinem Faust Drama" (W); William H. Clark (University of Rochester), "Wieland, and the Epoch of Winkelmann" (B, W); William H. McClain (The Johns Hopkins University), "Otto Ludwig as a Modern Poet" (W); A. E. Zucker (University of Maryland), "Ibsen: Fifty Years Later" (B); Helmut Hatzfeld (Catholic University), "Goethes Beurteilung der romantischen Klassiker und die heutige Kritik" (B); Detlev W. Schumann (University of Pennsylvania), "Schloß Emkendorf, ein norddeutsches Kulturzentrum der Goethe-Zeit" (W); Edward Farber (Washington, D. C.), "Nature Philosophy in Goethe's Time" (W); Siegfried A. Schulz (Catholic University), "Goethe and Kalidasa's Shakuntala" (W); Horst Pelckmann (Baltimore), "The Soviet Note and its Consequences" (B); Sister M. Cleophas, R. S. M. (Mt. St. Agnes College), "A Program of Goethe Songs" (B); "Literarisch-Musikalische Abendunterhaltung" (W), (Participants: Wolfgang S. Seiferth; Karl Darmstädter; Max Seeboth, Pianist; Hildegard Seeboth, Soprano.)

For previous reports on the activities of the two societies, see *Monatshefte* XLVIII (1956), 281, 282; XLIX (1957), 272; and L (1958), 246.

University of Maryland.

—A. J. P.

HEINRICH VON KLEIST AND GOTTHILF HEINRICH SCHUBERT

URSULA THOMAS
University of Wisconsin

In 1855 Gotthilf Heinrich Schubert, recalling in his autobiography the years 1806 to 1809, which he had spent in Dresden, remembered among other acquaintances Heinrich von Kleist: "Dieser merkwürdige Geist, mit naturkräftigen, zugleich aber wie von einem schmerzhaften inneren Weh gebundenen Schwingen, war . . . damals soeben aus der Gefangenschaft . . . frei geworden, und nach Dresden gezogen."¹ A few pages later he again mentions Kleist specifically: "Namentlich für Kleist hatten Mittheilungen dieser Art [that is, on the subject of animal magnetism and resultant manifestations] so viel Anziehendes, daß er gar nicht satt davon werden konnte und immer mehr und mehr derselben aus mir hervorlockte" (*Selbstbiographie*, II, 228).

These two sentences, and especially the latter, have often been cited in support of the claims of certain critics, the foremost of whom are Spiridion Wukadinović² and Max Morris,³ that Schubert introduced Kleist to the mysteries of animal magnetism and other manifestations of the subconscious which were described by Schubert in his book, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, published in Dresden in 1808. These and other scholars find marked similarities between Kleist's *Käthchen von Heilbronn*, which was probably given its final shape between September, 1807, and the summer of 1808, and Schubert's *Ansichten*, which were a series of lectures delivered in Dresden during the winter of 1807-08. In support of their claim that Schubert was Kleist's mentor in the area of the subconscious, scholars have cited not only the first edition of Schubert's *Ansichten*, but also revised editions of that book, published in 1818 and 1827, *Die Symbolik des Traumes* (Bamberg, 1814), its revised edition (1821), and other even later publications. Arguing in defense of the strange investigative procedure of citing later books as proof of earlier influence, they point to the above-quoted sentence from Schubert's autobiography and say that the influence was the result of conversations which took place in the fall of 1807. If this was the case, we must assume that at the time he met Kleist, Schubert's theories concerning the *Nachtseite der Natur* were formed and crystallized, and

¹ Gotthilf Heinrich von Schubert, *Der Erwerb aus einem vergangenen und die Erwartungen von einem zukünftigen Leben. Eine Selbstbiographie*, Zwei Bände (Erlangen, 1855). II, 221, 222.

² Spiridion Wukadinović, "Über Kleists 'Käthchen von Heilbronn,'" *Euphorion*, II, *Ergänzungsheft* (1895), 14-36; "Morris, Max, Heinrich von Kleists Reise nach Würzburg," *Euphorion*, VIII (1901), 771-779; *Kleist-Studien* (Stuttgart und Berlin, 1904).

³ Max Morris, *Heinrich von Kleists Reise nach Würzburg* (Berlin, 1899), pp. 34-43.

that it remained only to write them down. Friedrich Röbbeling⁴ has pointed out the flaw in this reasoning by calling attention to the fact that almost all Schubert's books underwent at least one revision. Röbbeling, making almost the only serious refutation of the theory that Schubert influenced Kleist, pointed out the essential differences between Schubert's theories and Kleist's poetic treatment.

There is another path of investigation which has not yet been explored in the attempt to prove or disprove Schubert's influence upon Kleist. This line of investigation takes us back to the years before 1807, to an examination of the writings of the two men before they met. The examination of these earlier texts may lead to the discovery of more conclusive evidence concerning acquaintance with the mysteries of the subconscious and theories about the darker spaces of the mind. Fortunately both Kleist and Schubert had published before 1807. Schubert had brought out the first two volumes of his *Abndungen einer allgemeinen Geschichte des Lebens* in 1806 and 1807, and Kleist had published *Die Familie Schroffenstein* in 1803. We shall discuss the latter work first. Before we proceed to the examination of the *Schroffenstein*, however, we need to formulate a more exact definition of the *Nachtseite der Natur*.

Schubert called his series of lectures *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, which, according to his introductory statements, was to be a discussion of: "das älteste Verhältniß des Menschen zu der Natur, die lebendige Harmonie des Einzelnen mit dem Ganzen, der Zusammenhang eines jetzigen Daseyns mit einem zukünftigen höheren, und wie sich der Keim des neuen zukünftigen Lebens in der Mitte des jetzigen allmählig entfalte."⁵ The greater part of the lectures is concerned with the harmonies among all parts of nature, the laws of the orbits of planets, harmonies among the plants and animals. Finally, in the thirteenth lecture he deals with the strange manifestations of man's subconscious, with animal magnetism, dreams, and clairvoyance, which he calls "der Keim des zukünftigen Lebens in der Mitte des jetzigen."

It is this latter feature of the *Nachtseite der Natur*, the night-side of human nature, which is usually regarded as Schubert's peculiar contribution. Mrs. Catherine Crowe's book, *The Night-side of Nature*, which has the sub-title *Ghosts and Ghost-seers* (London, 1848) describes many supernatural phenomena in an attempt to discover bonds between the earthly life and life after death. But the *Nachseite der Natur* has broader implications than those explored by Mrs. Crowe, as indicated in Ricarda Huch's definition of those aspects found in Romantic literature: "Traum und Wahnsinn, zwingende Neigung und dämonischer Haß, der verwandte und doch ewig verhüllte Geist, der aus der Natur beschwichtigend, be-

⁴ Friedrich Röbbeling, *Kleists Kätchen von Heilbronn* (Halle a. S., 1913), pp. 73-81.

⁵ Gotthilf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (Dresden, 1808), p. 3.

thörend, warnend zu uns zu sprechen scheint, alle Erscheinungen, die den Menschen, schwankend und sich selbst unbekannt, in Verbindung mit gewaltigen Weltkräften zeigen"⁶ — these are all manifestations of the *Nachtseite der Natur*. If we find, then, such manifestations in *Die Familie Schroffenstein*, we must conclude that Kleist was aware of the *Nachtseite der Natur* before he came to Dresden.

Die Familie Schroffenstein has been called a fate drama, for the tragic consequences result, not from the character of one human being, but from the fact that all are caught in the unyielding web of circumstance. The *Schroffenstein* is not a character drama like *Macbeth* or *Tasso*, but on the other hand the instrument of fate is not, as in the ancient fate drama, a divine oracle but an ordinary human document, an inheritance settlement. This agreement has assumed a decisive role in the lives of the two branches of the Schroffenstein family. The entire first act is an exposition of the power it exercises.

The basis of all the trouble between the two houses is, according to the church warden at Rossitz, the inheritance agreement. He relates rumors which to him are conclusive proof that Sylvester of Warwand is avidly awaiting the death of Rupert, head of the house of Rossitz, in order to come into the succession. The church warden has heard that when Rupert suddenly became ill, Sylvester was on the point of seizing the inheritance (187-193), and that every time a son was born to Rossitz, Sylvester became pale (201-203). In this atmosphere of suspicion, no one at Rossitz is surprised at the so-called murder of Rupert's son. At Warwand, too, the effects of this agreement are felt, in spite of Sylvester's efforts to combat them. The death of Sylvester's son, Philipp (454-461) — the result of poisoning, according to Gertrude (Sylvester's wife) — and Sylvester's sudden illness (1151-67) are both attributed to Rossitz. In one of these cases Sylvester is able to prove to Gertrude that the source of the evil is not Rossitz. She has been convinced that a jar of pineapple sent from the rival house caused Sylvester's illness; however, he remembers that he ate none of the pineapple but had asked for some peaches from their own supply. The peaches were evidently the cause of his sudden attack of indigestion. Gertrude grudgingly admits that perhaps she was wrong about this particular incident, but one example is not sufficient to quiet her suspicions of Rossitz. For it is plain that even if each incident were explained away, there would still remain the inheritance agreement, which would cause eternally new misunderstandings. Its power is based on a human weakness, a frailty of the human mind: suggestibility. The members of the family, the servants and retainers at each house *know* that the other house is lying in wait to seize the succession and no amount of proof will convince them otherwise. No one except Sylvester at Warwand and Eustache, Rupert's wife, at Rossitz, is capable of resisting suspicion with reason. The others are all victims of their own imaginations, which lead them to interpret each new action with suspicion, because they

⁶ Ricarda Huch, *Ausbreitung und Verfall der Romantik* (Leipzig, 1902), p. 224.

are sure that the inheritance agreement was made by each heir with the destruction of the other house in mind.

This weakness of the human imagination, suggestibility, is demonstrated repeatedly in the drama. In Act II, Scene 3, Agnes, imbued with fear of the people at Rossitz, simply does not hear that Johann is declaring his love for her. She does not understand that he is trying to put his dagger into her hand so that she can kill him, but thinks that he is about to kill her. Hearing her desperate cries for help, Jeronimus also misinterprets the situation and cuts Johann down. Gertrude is now more than ever afraid for her daughter's life and warns her that the people from Rossitz may try to poison her — as they poisoned her brother (1236-40). With this hint from her mother added to the fear engendered by her encounter with Johann and the lifelong habit of suspicion of the people at Rossitz, Agnes goes into the mountains to meet Ottokar; she is drawn to him by love, but at the same time she is certain that he, too, is from Rossitz. She interprets all his actions and remarks in accord with her fear and is finally convinced that he is going to poison the water he is bringing her from the spring (1295-1300). Thus arises a dramatic situation in which people talk at cross purposes:

| | |
|-----------------------------|-------------------------------|
| Ottokar. | Nun, trinke doch. Es wird |
| Dir wohl tun. | |
| Agnes. | Wenn's nur nicht zu kühl. |
| Ottokar. | Es scheint |
| Mir nicht. | |
| Agnes. | Versuch's einmal. |
| Ottokar. | Wozu? Es ist |
| Nicht viel. | |
| Agnes. | — Nun, wie du willst, so gib. |
| Ottokar. | Nimm dich |
| In acht, verschütte nichts. | |
| Agnes. | Ein Tropfen ist |
| Genug . . . | (1302-06) |

Agnes is so much preoccupied with her fear of poison that she hears in each of Ottokar's remarks, which are really full of concern for her well-being, only confirmation of her fear. Ottokar, on the other hand, is baffled at her strange behavior, until, thinking she is dying, Agnes reveals her fear (1330-31). When Ottokar demonstrates his readiness to die with her, Agnes is willing to trust him completely. Even in an atmosphere of trust, however, both Ottokar and Agnes encounter difficulty in ridding themselves of their suspicions and fears, whose initial source is, as we have indicated, the inheritance agreement. As they disclose all their doubts and suspicions and discuss them with each other, they discover that the foundation of their fears rests entirely upon their imagination.

The amazing suggestibility of man is exhibited with the greatest clarity in the scene of torture recounted by the church warden. The man on the rack utters before dying only one perceptible word, the name

"Sylvester" (233), a most natural reaction, since he is one of Sylvester's men; yet everyone present regards this outcry as evidence of Sylvester's guilt. They hear what they expect to hear. As Jeronimus points out to Eustache later, they had already had their suspicions, and

so war auch wohl
Dies Wort nicht nötig, und ihr hättet euch
Mit einem Blick genügt? (1634-36)

The human mind is unreliable. It receives only those aspects of sense perceptions which it is predisposed to receive; and once the human being has seized upon a notion, it is very difficult with reasonable proof to rid him of it.

Thus far we have seen evidence for suggestibility. The inheritance agreement is the basis of the trouble between the two houses because it has implanted suspicion in the minds of all those concerned. But at the time it was drawn up, its purpose was not to engender doubts and fears. This effect was produced in time through all the little misunderstandings and misinterpretations which arose between Warwand and Rossitz. The inheritance agreement is therefore a neutral means of suggestion.

Kleist also realized that suggestibility can be utilized for a specific purpose. Through suggestion one human being is able to gain control over another. If a certain picture is presented to the imagination, a picture which the imagination is predisposed to accept, the human being can be expected to react in accord with that picture. This is the principle underlying the cave scene of the *Familie Schroffenstein* (Act V, Scene 1). When Ottokar arrives at the cave, he learns from Agnes and Barnabe, who have proceeded him, that two men are lurking outside. He knows that one of the men is his father, and that the danger to Agnes is extreme. Ottokar's problem is to get her away safely without letting her know of the danger. He sees only one possibility of getting her out of the cave in such a way that his father will fail to recognize her and let her pass: by exchanging clothes with her. He cannot tell her his real purpose, for he knows that she will refuse to accept his sacrifice. He therefore suddenly assumes a gay, carefree air, draws her down beside him, and asks her to imagine that this is their wedding night. He summons up in her mind first the picture of the wedding party. Gradually he leads her to the point where they are alone together, and, maintaining the fiction of the wedding night, he induces her to allow him to remove her dress. She does not resist but allows him to do as he will. After he has taken her dress and hat, he puts his cape around her, places his helmet on her head and sends her off in Barnabe's keeping. She leaves him without resisting and without realizing the danger in which she is leaving him.

We have before us in the cave scene a dramatic representation of hypnotism, or as it was called in Kleist's day, magnetism. For a long time it had been the belief that the power to "magnetize" another human being resided in "magnetic current" which emanated from some individuals

more strongly than from others. Although it was known in Kleist's time that there was probably no actual magnetic current which was the means of producing magnetic sleep, the concepts regarding the causes of the phenomenon were hazy. As a matter of fact, treatises regarding animal magnetism were little concerned with causes and dealt mainly with marvelous clairvoyant faculties which were claimed for patients undergoing "magnetic" treatment. Following is one explanation of magnetism which is typical of the early nineteenth century:

Nun ergiebt es sich, was thierischer Magnetismus sey? Nemlich die dem Zweck der thierischen Einrichtung entsprechende UeberEinstimmung, das Ebenmaaß und Verhältniß aller sichtbaren Theile des Thieres unter sich und zum Ganzen, die wechselseitige Vereinigung der thierischen Masse mit der Seele zu *Einem*, zu diesem bestimmten Thier, und das Verhältniß, die Beziehungen des Thiers zu Dingen außer ihm, zu andern Individuen seiner Art und fremde Thierarten, *vermöge dieser Kraft, dieses Lebensgeistes*. So hat jede Thierart, Gattung und jedes Individuum derselben seinen eigenen Magnetismus, and also auch der Mensch . . . Der thierische Magnetismus ist also die unmittelbare Wirkung des thierischen Lebens, und vom ihm hängen ab die thierische Wärme, der Turgor vitalis, die lebhafteste Farbe, die Weichheit des Körpers, die Unverweslichkeit, die Harmonie, Sympathie, Apathie, die Stärke und die Unzertrennbarkeit desselben von der Seele, und sogar, ceteris paribus, die gesunde Beschaffenheit der menschlichen Seele selbst. . . Es ist also nichts anders, als die Anwendung gewisser Handgriffe, den excedirenden, oder torpescirenden, oder sonst in Unordnung gebrachten natürlichen Magnetismus eines andern Menschen entweder zu vermindern, oder zu verstärken, oder zu leiten, und zu heilsamen Absichten abzuändern.⁷

The fact that suggestion is the basic principle of hypnotism was not discovered by scientists until the latter half of the nineteenth century. Yet there is abundant evidence in the *Familie Schroffenstein* that Kleist was aware of suggestibility, and in the cave scene of that drama it is plain that he was aware of the connection between suggestion and what was then called magnetic sleep.

In revising his play *Die Familie Gbonorez* for publication as *Die Familie Schroffenstein*, Kleist wrote a marginal note: "Es wäre wohl gut, wenn Rodrigos [Ottokar's] Absicht ganz unzweideutig erkannt würde."⁸ As a result he expanded lines in which Ottokar had merely instructed Barnabe to take Agnes home after a quarter of an hour to the following:

— Noch eins. Wir werden hier die Kleider wechseln;
In einer Viertelstunde führst du Agnes
In Männerkleidern heim. (2426-28)

Further indications that Kleist was aware of this connection are Ottokar's

⁷ Eberhard Gmelin, *Materialien für die Anthropologie* (Tübingen, 1791), pp. 353-355, 367. See also *Ansichten*², p. 318.

⁸ Heinrich von Kleist, *Werke*, Im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig, hrsg. von Erich Schmidt, 5 Bde. (Leipzig und Wien, n. d.), IV, 309.

soft, sleep-inducing voice (2435); his question: "Schläfst du?" (2462), typical of the magnetizer's technique; and his testing of Agnes's condition to find out if she is sufficiently docile to allow him to remove her dress:

Und weil du mein bist — bist du denn nicht mein?
 So nehm' ich dir den Hut vom Haupte (er tut's), störe
 Der Locken steife Ordnung (er tut's), drücke kühn
 Das Tuch hinweg (er tut's) . . . (2475-78)

.

Schnell

Lös ich die Schleife, schnell noch eine (er tut's),
 streife dann

Die fremde Hülle leicht dir ab. (Er tut's.) (2483-85)

This scene is the dramatic solution to Kleist's problem, how to effect the exchange of clothing without arousing Agnes's suspicions. It does not reflect a desire on Kleist's part to present on the stage a scene dramatizing magnetic sleep. However, in solving his dramatic problem he came nearer to the scientific explanation of the phenomenon than any of his contemporaries.

We have already seen in several instances the hold which an idea can take upon the imagination and the difficulty with which the mind throws off such a hold. An idea which assumes such complete mastery over the imagination that it operates to the exclusion of all other motive forces is called a fixed idea. Through the years the effect of the inheritance agreement on Rupert has been to give him a fixed idea of the hostility of the Warwand branch of the family. Almost obsessed with the notion that Sylvester is seeking to destroy him and his family he can see only one way to save Rossitz: to annihilate Warwand. Declarations of Sylvester's innocence (1718-34, 1944-69) serve only to strengthen Rupert's fixed idea of his cousin's guilt. This obsession is the motive force behind all his actions and is made more terrible by his ungovernable temper.

Rupert is subject to wild fits of rage, in which he loses control of himself and is no longer capable of reasoning. Each incident — the killing of the herald, the wounding of Johann — etches his fixed idea deeper into his soul and feeds his anger. Having just heard the news from Warwand of the death of the herald and of the striking down of Johann by Jeronimus, he faces Jeronimus, who comes with protestations of Sylvester's innocence. As Jeronimus tries to make peace between his two cousins, Rupert's passionate rage increases its hold on him; and as his command to kill Jeronimus is being carried out in the courtyard below, he stands, literally unable to move, in what Eustache calls "horrible composure" (1798), which is really an ecstasy of rage. His silence, his rigidity are unmistakable signs that he is completely beside himself. Later he is unable to explain to himself why he had Jeronimus killed, for he is unable even to remember that moment of supreme rage. And his relative's death does not satisfy his rage, which is actually directed at Sylvester. It serves

only to strengthen his fixed idea, for now, in addition to the other grievances which he feels he owes to Sylvester, he sees his cousin from Warwand as the cause of his evil deed (1922-23). The news of the love between his son and Sylvester's daughter again brings his violent anger to the point of frenzy. During his wild search for Agnes through the mountainous country he has a dim realization that his deeds are terrible, but

Sie haben mich zu einem Mörder
Gebrandmarkt, boshaft, im voraus. — Wohlan,
So sollen sie denn recht gehabt auch haben. (2248-50)

Release comes only after he has killed the supposed Agnes, after he has, as he knows, mortally wounded his enemy. Then he gradually emerges from his ecstatic state, with a typical gesture of the waking person: rubbing his hand over his face (2517). His mind is now unable to comprehend what made him kill an innocent girl who never did him any harm. Santing, his retainer, reminds him that she is the daughter of the man who murdered his son, as well as the herald and Johann, and his anger is again renewed. Only when he recovers from his obsession through old Ursula's explanation of the finding of his son's body does he also recover completely from his transport of anger.

Thus far we have found three facets of the *Nachtseite der Natur*: suggestion, the fixed idea, and ecstasy, all of which demonstrate the workings of non-rational elements of the mind. Another aspect of the *Nachtseite der Natur* which occurs in the *Familie Schroffenstein* is fainting, an expression of the unconscious. For the purpose of exploring the unconscious it is of the greatest significance to watch the recovery from a fainting spell.

Sylvester has fainted when called a murderer by his friend Jeronimus (683). When he awakens, he has forgotten everything: why he fainted and how he got to his present position (867-869). But his first words are an expression of bliss so complete that he feels as though he were born again (864-865). He explains this feeling of joy:

Was mich freut
Ist, daß der Geist doch mehr ist, als ich glaubte.
Denn flieht er gleich auf einen Augenblick,
An seinen Urquell geht er nur, zu Gott,
Und mit Heroenkraft kehrt er zurück. (896-900)

The fainting spell has three significant results: it momentarily empties the memory, it leaves a feeling of complete rapture, and it renews strength. Schubert, by the way, has this to say about fainting: "Ohnmachten und der noch tiefer mit dem eigentlichen Tod verwandte Scheintod ohne Bewußtseyn, zeigen sich, so wie sie von einem gleichen, oder vielmehr noch viel höheren Wonnegefühl begleitet sind als der Somnambulismus, nicht minder heilsam als der magnetische Schlaf, und die aus ihm Erwachenden sind meist von der vorhergegangenen Krankheit, die sie in diesen

Zustand versetzt, vollkommen befreyt, ja auf eine unbegreifliche Weise gestärkt" (*Ansichten*¹, p. 357).

But we return to the *Familie Schrockenstein*. In still another way Kleist indicates his interest in the *Nachtseite der Natur*: in involuntary gestures, change of facial color, weeping, absent-mindedness, all of which reveal the subconscious. These are all external signs of the emotion which for the moment governs rational man.

Perhaps the best example to illustrate this point is Rupert's change of color as he catches sight of Jeronimus talking with Eustache. Eustache warns Jeronimus:

Er ward

Ganz blaß, als er dich sah — das ist ein Zeichen

Wie matte Wolkenstreifen stets für mich;

Ich fürchte einen bösen Sturm. (1693-96)

This sudden pallor marks the onset of the burst of rage which ends in Jeronimus' death.

Gestures may be very significant, for they often reflect the inner being. Rupert, finishing his instructions to the herald who is to declare war on Sylvester, says:

Sag, ich dürste

Nach sein und seines Kindes Blute, hörst du?

Und seines Kindes Blute. (93-95)

Then comes the stage direction: "Er bedeckt sich das Gesicht." This appears to be an act of concentration which symbolizes Rupert's exclusion of all other thoughts and feelings except those facilitating his revenge. Again and again in Kleist's works we meet the concept of the fixed idea, and one of its most salient characteristics is exclusiveness.

In the scene (353-384) in which Ottokar learns that the girl he has been meeting in the mountains is that same Agnes Schrockenstein against whom he has sworn an oath of vengeance, we learn of all the deep disturbance of his soul not through a rational, verbal expression of his feeling but through his gestures: "Er lehnt sich auf Johanns Schulter" (384), and "Ottokar fällt Jeronimus plötzlich um den Hals" (380); through his tears (383), and through the fact that he is so much in the grip of his emotion that he does not hear Jeronimus' apology (stage directions to 370, 375, which indicate Ottokar's absentmindedness).

This scene brings us to another phase of the *Nachtseite der Natur* found in the *Familie Schrockenstein*. We have seen here that Ottokar now knows the name of the girl he has been meeting. When he next meets her, he admits to her that he knows who she is (735), yet within a few minutes he asks her to tell him her name. This seemingly inconsistent request is, however, explained:

Es darf kein Schatten mehr dich decken, nicht

Der mindeste, ganz klar will ich dich sehen.

Dein Innres ist's mir schon, die ungeborenen

Gedanken kann ich wie dein Gott erraten.

Dein Zeichen nur, die freundliche Erfindung,
 Mit einer Silbe das Unendliche
 Zu fassen, nur den Namen sage mir. (753-760)

The name is the symbol of that individual, immortal essence which is the unique human being. It is the window to the soul. Before he knew at all who she was Ottokar had christened Agnes "Marie," because she was "ein Ebenbild der Mutter Gottes" (1267). At that time – and with that name – her soul lay open before him like a beautiful book. But now, when she no longer can trust him, she is like a sealed letter (1269-81). The name, then, is one of the portals to the inner being – not the rational, reasonable side of man, but the non-rational, emotional individual.

The final scene of the *Schroffenstein* is significant to our discussion in that it introduces still another facet of the *Nachtseite der Natur*, insanity. For Johann, whose reason has been unhinged as a result of his desperate, hopeless love for Agnes and the shock of the unjust attack by Jeronimus, has the last word. Only a mind unchecked by reason could perceive the cosmic humor of the situation. As Sylvester and Rupert stand over the bodies of their children, whom they themselves have slain by mistake, Johann calls for wine to celebrate their reconciliation:

Bringt Wein her! Lustig! Wein! Das ist ein Spaß zum
 Totlachen! Wein! Der Teufel hatt' im Schlaf den beiden
 Mit Kohlen die Gesichter angeschmiert.
 Nun kennen sie sich wieder.

To sum up: we have found in the *Familie Schroffenstein* convincing evidence that Kleist was familiar with the *Nachtseite der Natur* as early as 1801-02, when the drama was shaped in writing. Suggestibility is the human frailty which brings about the tragedy. Kleist uses suggestion, a hypnotic device; he portrays characters in the grip of an *idée fixe*; he depicts an ecstatic state caused by rage, a fainting spell, insanity, and various external signs of inner emotion; and finally he finds in the name a key to unlock the mysteries of personality by encompassing it in an identifying symbol.

We turn now to an examination of Schubert's early publication, *Abndungen einer allgemeinen Geschichte des Lebens*, the first volume of which was published in 1806, the second in 1807 (Leipzig), before Kleist came to Dresden. These books represent an attempt to discover connections and harmonies between the individual being and nature. Schubert says: "Von den ersten Regungen des Lebens, oder der wechselseitigen Neigung, auf den tiefsten Stufen des Seyns, bewegt sich alles nach der Gemeinschaft mit den Weltkräften, aus welcher allein Leben kommt. Die Ernährung, die Vermählung der Geschlechter, das geistige Entflammen höherer Kräfte, sind alle die Medien, durch welche sich das Einzelne in der Berührung mit dem All erhält" (*Abndungen*, I, 32). The greatest force in life, according to Schubert at this stage of his development, is opposition and the impulse of opposites to unite (I, 213). Acid and base, male and female, mind and body are poles which strive at the

same time toward union. "So ist ein ewiger Kreisslauf alles Lebens. Der Eine Grund des Daseyns wirkt und zeuget im Element, daß er heilige und verkläre mit seiner eignen Kraft. Das Element aber wirkt in der Welt, welche im Anfang aus ihr geworden, und giebt ihr Leben, die Welt aber gebiert aus sich das Körperliche, und verklärt sich in dieser Zeugung zum Leben. Eins im Andern zeugen und schaffen die Dinge und haben Leben in diesem Wirken, und werden verklärt" (I, 371-372). Schubert mentions magnetism and somnambulism only once, as an example of the upsurge of the physical over the spiritual.

At the time Schubert wrote this book, then, he was familiar with the phenomena, magnetism and somnambulism, but he did not as yet attach to them the significance which he later did in the *Ansichten*, that these phenomena represent the connecting link between man and nature on the one hand and between man and the future life on the other. Yet the significance of magnetism is supposed to be the essence of his influence on Kleist in the fall of 1807.

Schubert's *Selbstbiographie* gives further insight into his state of mind and the development of his thought at this period. He writes of the time that he was writing the *Abndungen*: "Wie oft wanderte ich ganz allein . . . durch Wald und Wiesen . . . Aber weder der Wald noch die Wiese . . . konnten mir sagen, was das Geheimniß des allgemeinen Lebens und seines Wirkens sei, weil mir das Räthsel des eigenen inneren Lebens, sein Anfang wie sein Ende noch tief im Dunkel lag" (*Selbstbiographie*, II, 123). At this period in his life he had, as he says, "nebelartige Gedankenbilder" (II, 195), and he speaks often of his inability to clarify his thoughts. In Dresden he met a number of new people, among whom he mentions specifically Kleist, Rühle, Pfuel, and Müller, and in connection with these men he says: "Ich werde nachher noch sagen, von welchem besondern Einfluss die Bekanntschaft und der gesellige Verkehr mit diesen Männern auf mein literarisches Werk waren" (II, 222). In this context the often-quoted statements by Schubert have a different meaning from the one usually assigned to them:

Da kamen er [Müller] und seine vorhin erwähnten Freunde [Kleist, Rühle, and Pfuel] auf den Einfall, mich . . . zu einer thätigen Theilnahme an dem löblichen Werke der allgemeinen Bildung aufzufordern. Ich solle, so stellten sie mir meine Aufgabe, Vorlesungen über ein Gebiet der Natur- und Seelenkunde halten, welches seinem Wesen nach das anziehendste von allen und gerade für die damalige Zeit von höchstem, allgemeinstem Interesse sei: über die Aeüßerungen des Seelenlebens in jenen Zuständen einer Gebundenheit des leiblichen Lebens, welche der animalische Magnetismus hervorruft, oder welche auch ohne diesen im Traume, in den Vorahnungen des Künftigen, im geistigen Ferngesichte u. f. sich kund geben. Nun war es zwar allerdings so, wie jene Freunde meinten, ich hatte mich aus ganz besonderer Vorliebe mit den Gegenständen, über die ich jetzt öffentlich sprechen sollte, beschäftigt, hatte wohl all' das Wichtigere gelesen,

das über den animalischen Magnetismus und die von ihm hervorgerufenen Erscheinungen bis dahin geschrieben und bekannt geworden war, hatte mich auch in alten und neuen Schriften fleißig nach Dem umgesehen, was darin über Vorahnungen wie über magisches Ferngesicht zu finden war. Auch manche mündlich mir mitgetheilten sowie einige eigene Erfahrungen kamen mir dabei zu Statten. Und wenn ich mit Adam Müller und seinen Freunden . . . mich befand, . . . da konnte ich so ohne Scheu und so fertig über solche Dinge sprechen, daß es mir selber, und nach meinem Bedünken auch den Andern eine Freude war. Denn namentlich für Kleist hatten Mittheilungen dieser Art so viel Anziehendes, daß er gar nicht satt davon werden konnte und immer mehr und mehr derselben aus mir hervorlockte . . . (II, 227, 228).

According to this picture Kleist and his friends set Schubert the task of delivering a series of lectures on a subject which, so far as we can as yet determine, Schubert had not before considered particularly significant, although, as we have seen, he had read a great deal about it. He worked all the fall of 1807 on the first of his lectures, which he delivered "on a certain Thursday in late autumn" (II, 230). Certainly, according to his own account, those famous conversations with the circle of friends around Kleist helped Schubert to formulate his ideas about the *Nachtseite der Natur*.

The lectures were given once a week. The thirteenth lecture can therefore not have been delivered before the end of January or the first week in February, 1808, at the earliest. All this time Schubert spent organizing his material, and his theories regarding the *Nachtseite der Natur* crystallized only with time. When in the spring of 1808 Friedrich Schlegel came to Dresden, Schubert says that he had several interesting conversations with him. "Er [Schlegel] . . . verstand Das, was ich in meinen damaligen Arbeiten eigentlich suchte und erstrebte, fast besser als ich selber und machte mich in vielen Dingen über mich selber klar" (II, 239, 240).

Out of Schubert's report grows the picture of this decisive period in his life: before he met Kleist and Kleist's friends in Dresden, Schubert was groping among many confused or unformed ideas. Magnetism and the occult did not as yet loom large in his view of man in the universe. He expressly admits his indebtedness to Müller and his friends for the turn which his literary career took at this time. Certainly Kleist and the group of men around him proposed the series of lectures, and possibly they also helped to formulate its title. Schubert worked on the project the entire winter, but the result was not a complete clarification of his ideas. Consequently he later revised his book on the *Nachtseite der Naturwissenschaft*. Neither the revision of the *Ansichten* nor any other later book is a reliable source of ideas which Schubert could have imparted to Kleist during the winter of 1807-08. The first edition of the *Ansichten* itself is not a dependable source, for Schubert's ideas during

that winter were in a transitional stage, and the thirteenth lecture was probably not given its definitive form before late January, 1808.

Speculations concerning the nature of the conversations between Kleist and Schubert, and therefore guesses regarding the indebtedness of either man to the other are based upon such tenuous premises that they can hardly be considered valid. Moreover, in view of Schubert's own modesty, an acceptance of such designations as "der aufhorchende Kleist," a phrase which Morris uses, and "Kleists Gewährsmann, Schubert," from Wukadinović, are unfortunately prejudicial to an attainment of a picture corresponding to fact. Kleist was aware of the vital aspects of the *Nachtseite der Natur* before he met Schubert. Manifestations indicating Kleist's profound knowledge of the non-rational elements of human nature are to be found in his earlier works as well as in the later. Kleist turned into no new path of discovery in Dresden in 1807. His growth followed a straight line from his earliest published work, *Die Familie Schroffenstein*, where the essential characteristics of the peculiarly Kleistian form of the *Nachtseite* manifest themselves, to *Prinz Friedrich von Homburg*, his last extant work. On the other hand, Schubert's earliest book, written previous to his arrival in Dresden, does not treat of the *Nachtseite der Natur*. Moreover, there are indications in his autobiography that he formulated those ideas for which he later became famous as a result of contact with Kleist, Adam Müller, and the circle of friends around them. From the viewpoint of both Kleist and Schubert, then, the evidence quite clearly indicates that Schubert cannot have introduced Kleist to the mysteries of the *Nachtseite der Natur*.



MITTEILUNG AN DIE AUSLÄNDISCHEN HOCHSCHUL- LEHRER UND INSTITUTE DER GERMANISTIK

Vielfach ist die Anregung gegeben worden, über die deutschen und ausländischen Neuerscheinungen der Germanistik regelmäßig in vierteljährlichen Abständen in einem eigenen Referatenorgan zu berichten, das vor allem auch die Veröffentlichungen der ausländischen germanistischen Forschungen einbezieht und damit periodisch in verhältnismäßig kurzen Fristen einen Überblick über die Arbeiten der gesamten Germanistik gibt.

Im Max Niemeyer Verlag Tübingen wird jetzt zur Erfüllung dieser Aufgabe vierteljährlich die neue Zeitschrift „Germanistik, Referatenorgan für die internationale germanistische Forschung“ erscheinen. Der Umfang des einzelnen Heftes beläuft sich auf 144 Seiten. Die Leitung der Redaktion hat H. W. Bähr, Schriftleiter ist Walther Gose.

Wir bitten hiermit die ausländischen Hochschullehrer der Germanistik um die Freundlichkeit, uns in Zukunft jeweils die Titel ihrer Neuerscheinungen (Schriften, Aufsätze) auf einer Karte mit genauen bibliographischen Angaben nach der Veröffentlichung mitzuteilen. Ferner wären wir dankbar, wenn uns auch die Titel germanistischer Dissertationen übermittelt würden, die aus der Arbeit der einzelnen Institute hervorgehen. Die erste Nummer des neuen Referatenorgans erscheint im Januar 1960, das Manuskript wird im Herbst 1959 abgeschlossen. In der ersten Ausgabe, die sich in Vorbereitung befindet, werden nur Neuerscheinungen aus dem Jahre 1959 behandelt.

So übermitteln wir besonders die Bitte, uns die Titel von germanistischen Schriften und Aufsätzen aus dem Jahre 1959 möglichst bald mitzuteilen, damit die Aufnahme in das Referatenorgan erfolgen kann.

— *Max Niemeyer Verlag*

Tübingen, Pfrondorfer Straße 4

THOMAS MANN UND DER „ANGLIZISMUS“

H. G. HAILE

University of Houston

Die Verwendung des Englischen, oder vielmehr eines amerikanischen Spracherlebnisses, in Thomas Manns deutscher Prosa scheint erst 1948 unter Germanisten Verdacht erregt zu haben. Prof. Abraham Suhl machte auf ein dem Deutschlehrer in Amerika besonders naheliegendes Kuriosum aufmerksam, indem er anhand des *Doktor Faustus*, eines für die deutsche Literatur repräsentativen, aber von einem amerikanischen Bürger geschriebenen Werkes, ein „unwillkürliches Nachgeben gegenüber der [amerikanischen] Landessprache nachweisen“ und schließlich zu der Empfehlung gelangen konnte, daß „in weiteren Auflagen vielleicht zusammen mit den diversen Druckfehlern auch die ‚Anglizismen‘ beseitigt werden, die aber doch als Zeichen der Zeit ihre Bedeutung behalten.“¹ In einem Artikel über den *Erwählten* kam dem Dichter dann Prof. Hermann Weigand auf die Schliche: „The occasional cropping up of anglicisms in the final Joseph volume and in ‚Dr. Faustus‘ has not escaped attention.“ Hier findet sich die merkwürdige Behauptung: „Thomas Mann’s *Sprachgefühl* is slipping.“ Wenn teilweise oder sogar insgesamt die „Anglizismen“ auch mit Absicht hineingelegt seien, fährt Prof. Weigand dann fort, so verraten sie dennoch „a lack of concern for the inviolability of German idiom, a casual disregard for those safeguards with which every cultural language surrounds itself.“²

Ob Thomas Mann nun die Muttersprache aus den Schätzen des Englischen bereichern wollte, und ob er es durfte, das sind Fragen, welche uns hier nicht beschäftigen. Jene müßte erst im Zusammenhang von Manns Einstellung zu Deutsch und Deutschtum in den schweren Kriegsjahren, diese in dem Rahmen eines noch zu formulierenden „Sprachethos“ erwogen werden. Ist der Dichter aber wirklich einem „unwillkürlichen Nachgeben“, einem „slipping *Sprachgefühl*“ verfallen, so wird mit Ausnahme von *Lotte* und *Krull* fast sein gesamtes Spätwerk als Kunst – welche von solchem sprachlichen Zufall nichts wissen darf – in ein recht fragliches Licht gestellt.

Freilich begegnen wir im letzten Josephroman, in dem *Erwählten* und im *Doktor Faustus* vielen Wörtern und Wendungen, die verblüffend gutes, geläufiges Englisch, bzw. Amerikanisch, darstellen. Es handelt sich nicht mehr um solche Fremdwörter, die schon im Frühwerk häufig auftauchen, sondern um Verdeutschungen englischer Redewendungen, eben um „Anglizismen.“ Da aber Thomas Mann sowohl veraltetes Deutsch wie auch Niederdeutsch gerne benutzte, ist es immer bedenklich, das Einzelne aufzugreifen und als „Anglizismus“ zu bezeichnen

¹ „Anglizismen in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘,“ *Monatshefte*, XL (Nov., 1948), 391-395.

² „Thomas Mann’s *Gregorius*,“ *GR*, XXVII (Feb., April, 1952), 92.

(wenn z. B. *Gift* für *Gabe* vorliegt).³ Nachdem Prof. Weigand Manns Gebrauch von *überall* im Sinne von *überhaupt* für eine Übersetzung das englischen *at all* erklärt hatte, fand er Belege für das betreffende Wort bei den deutschen Klassikern.⁴ Glaubte ich, an *greinen* („Die Wachen [in Josephs Gegenwart] *greinten* mit ihren Bauerngesichtern, denn sie mochten ihn leiden“ — *Ernährer*, S. 77) den Einfluß von englisch *grin* zu finden, so war ich mit Niederdeutsch nur nicht genügend vertraut. Mann will sogar sehr oft mit einem nicht gewöhnlichen, aber dennoch deutschen Wort eine gewisse Anspielung erzielen, wie bei Sitas zweite, befriedigende Ehe mit dem Gattenhaupt und dem Freundesleib, welche mit einem *Honigmond* beginnt (*Ausgewählte Erzählungen*, S. 600); oder bei der Bezeichnung der Hetaera Esmeralda als „eine bunte Butterfliege“ (*Faustus*, S. 755) — womit an den Volksglauben erinnert wird, daß Schmetterlinge eigentlich Milch und Butter verzaubernde Hexen seien. Dürfen wir aber schon annehmen, daß englisch *butterfly* und *honeymoon* hier ihre Rolle spielten, so können wir doch kaum von „Anglizismen“ reden.

Beispiele jedoch für anscheinend direkt aus amerikanischer Umgangssprache entlehnte Wendungen, wofür keine entsprechende deutsche besteht, können angehäuft werden. Ihre Anzahl im letzten Josephroman gegenüber ihrem gänzlichen Fehlen in den früheren Werken läßt wohl mit Sicherheit auf den Einfluß des Englischen schließen: „*Wo in der Welt* trifft man die Gottessorge nicht an?“ (S. 327); „Der Patriarch [Jakob beim Einzug in Ägypten] sollte getragen werden, gleichsam im Triumph, *das war die Idee*“ (S. 534); Pharaos Abschiedsgruß: „so lange!“ (S. 223); „*Realisierung* der Wahrheit“ (S. 581), womit jene geistige Verwirklichung gemeint wird, welche englisch *realize* meistens bezeichnet; „ein eigentümlich ansprechend *temperierter* Mann“ (S. 61), was nicht bloß *a pleasant, even tempered man* besagen will, sondern eben ein anmutig gestimmter Mann (Mai-Sachme). Ist aber bei diesen Ausdrücken irgendwelche Bewußtheit im Spiel, sollte der „Anglizismus“ eher ein Interesse als ein Nachgeben gegenüber dem Englischen vertragen, so wäre alles Unwillkürliche von vornherein ausgeschlossen und nur noch des Künstlers Erfassung einer Fremdsprache von Belang.

Tatsächlich erblicken wir manchmal in Manns Prosa den klugen Lerner englischen Sprachgebrauchs, der jeder Redewendung die Grundbedeutung heraushören will und immer wieder Vergleiche mit der eigenen Sprache anstellt. Das beste Beispiel hiervon bietet das Wort *meinen*, welches er wohl von Haus aus verstanden hat als „den Sinn auf etwas gerichtet halten“ (Trübner). In Amerika mußte er beständig die Wendung hören und selber benutzen: *that means, the meaning of the word is*, usw.; das Wort hätte also eine Meinung. Gewiß kannte Mann

³ *Joseph der Ernährer*, S. 366. Ich zitiere immer nach der Stockholmer Ausgabe der Werke. Weitere Verweise erscheinen im Text.

⁴ „Thomas Mann and Goethe: a Supplement and a Correction,” *GR*, XXXII (Feb., 1957), 76.

auch die längstverstorbene Bedeutung von *meinen* = *bedeuten*, wie schon veraltet etwa bei Bürger: „Der Traum hat Tod gemeint.“ Jedenfalls fing er in *Joseph der Ernährer* an, *meinen* in diesem alten, ihm wohl aber erst neulich geläufigen Sinn gelegentlich anzusetzen.

Keineswegs verwechselte er *bedeuten* und *meinen*. Dieses erscheint nur dort, wo eine Bedeutung außerordentliche Wichtigkeit oder mythische Tragweite besitzt – wo also des Lesers Aufmerksamkeit auf irgendeine tiefere Bedeutung zu lenken ist. Über Pharaos Traum hören wir folgendes: „Er hatte Krone, Krummstab und Schwanz getragen dabei, es waren Königsträume, von Reichsbelang ohne Zweifel, höchst auffällige, mit Sorge getränkte Träume, es war ganz unvermeidlich, sie an die große Glocke zu hängen und alles aufzubieten, um ihnen auf den Grund ihrer offenbar bedrohlichen *Meinung* zu sehen“ (S. 141 f.). Oder über den mythischen Inhalt von Josephs ägyptischem Namen: „Der Name, den Joseph da . . . erhielt, war ein Name des Lebens. Er *bedeutete*: ‚Es spricht der Gott . . .: ‚Leben sei mit dir!‘“ Aber das war noch nicht sein voller Sinn. Er *meinte* für jedes Ohr, das ihn damals aufnahm, nicht nur: ‚Lebe du selber,‘ sondern auch: ‚Sei ein Lebensbringer, verbreite Leben, gib Lebensnahrung den vielen!‘“ (S. 257).

Das große Ereignis, das ja immer Bestandteil eines heiligen Spiels, ein bedeutendes Geschehen in einer mythischen Geschichte ist, wird auch eine *Meinung* haben, wie bei Josephs Deutung von Benjamins Ausbleiben am ersten Besuch der Brüder nach Ägypten. Es seien nur zehn gekommen, sagt er und fragt den Freund: „Weißt du, was das *bedeutet*?“ Vielleicht habe Ben nicht kommen dürfen, was auf des Vaters Leben schließen lasse. „Das also kann's *meinen*. Es kann aber auch *meinen*, daß er dahin ist, mein Vater,“ daß also nun auch Benjamin von den Brüdern verstoßen sei (S. 374 f.). Beim zweiten Besuch müssen die Brüder heftig erschrecken, da sie zu Joseph ins Haus geladen werden: „Was war nun das, und warum sonderte man sie ab in dem Grade, daß sie sich gar im Eigen-Hause vorstellen sollten? *Meinte* es Gutes oder Böses?“ (S. 443). Wenn also das Wort eine Meinung zu erregen vermag, dann besitzt es sie auch. Als Joseph von Ruben hört, der Vater habe die zehn nach Ägypten gesandt, stutzt er und muß das Gesicht vorerst hinter dem Schnupftuch verbergen, ehe er sagt: „Mann, du überraschst mich durch die Dünnigkeit deiner Stimme, die aus einem turmartig gebauten Leibe kommt, aber noch mehr erstaunt mich die *Meinung* deiner Worte“ (die für Jakobs Leben bürgen – S. 389).

Dieser Gebrauch von *meinen* erscheint nicht zufällig in einem Werk, wo von der Kraft des Wortes, des Namens und des Nennens überhaupt so viel die Rede ist. Es ist wohl nicht mehr möglich, *meinen* im Sinne von *bedeuten* anzuwenden, ohne den Gegenstand, der damit gleichsam befähigt wird, selber „den Sinn auf etwas gerichtet zu halten,“ zu personifizieren. Beobachten wir die Abwandlung des Wortes in Jakobs Munde:

Gott war Einer, und der hätte sich im Irrtum verfangen, der *gemeint* hätte, „Elohim“ sei die Mehrzahl von „El“ oder „Gott.“ Diese Mehrzahl hätte ja „Elim“ gelautes. „Elohim“ war etwas ganz anderes. Es *meinte* so wenig eine Vielheit, wie der Name Abraham eine solche *meinte*. Der Mann von Ur hatte Abram geheissen, und dann hatte sein Name die Ehren-Dehnung zu Abraham erfahren. . . . beileibe war nichts damit *gemeint*, was man mit dem Worte Vielgötterei hätte strafen müssen. (S. 538 f.)

Überhaupt will das biblisch-mythische Wort eine *Meinung* enthalten:

Wenn aber die Überlieferung auf den Amtmann über das Gefängnis dieselbe Formel anwendet wie auf Potiphar, nämlich, daß er sich „keines Dinges angenommen“ habe . . . so ist das recht zu verstehen und hat eine ganz andere *Meinung*. (S. 61)

Die Hauptsache und das herauszuhebende Moment ist . . . daß, wenn es hier „Pharao“ heisst, das Wort nicht mehr — persönlich genommen nicht mehr — dieselbe *Meinung* hat, wie zu der Zeit, als Bäcker und Mundschenk ihre Wahrträume träumten. (S. 106)

Jaakob nämlich hatte beschlossen und sich gewöhnt, den Namen, den er sich am Jabbok errungen, und von dem er hinkte, nicht auf seine Einzelperson allein zu beziehen, sondern ihm eine weitere und größere *Meinung* zu geben. (S. 319)

Wie oben angedeutet war, hat hier die englische Sprachumgebung den Dichter wohl höchstens an eine verstorbene deutsche Bedeutung „erinnert.“ Bei anderen Wendungen dürfte dies kaum der Fall sein. Zur „Schafschur und Fest der Woll-Ernte“ sammelten sich die Hirten, „daß sie schüren und *eine gute Zeit hätten*“ (S. 351). Vielleicht fällt einem diese Verwendung von *to have a good time* nicht ohne weiteres auf, da der Konjunktiv im Englischen selten gebraucht wird. Mann wiederholt im nächsten Satz: „denn [Juda und Hirah] wollten auch scheren und *eine gute Zeit haben*, wenigstens Hirah; denn Juda war nicht *nach guter Zeit zu Mute*, gar niemals.“ Hier wird der „Anglizismus“ aber schon abgewandelt, gleichsam verdeutscht. Wenn wir noch nicht zugeben wollen, das sei gut deutsch geredet, so müssen uns die nächsten paar Zeilen das Richtige lehren: „Vergrämt war [Juda] um seine Erberwählung und lieber hätte um seinetwillen das Jahr zu keinerlei Fest umkommen sollen und *zu keiner guten Zeit*.“ *Eine gute Zeit haben* war allerdings ungewöhnliches Deutsch, aber gerade dadurch konnte Mann die Gleichung betonen: das Fest = die wiederkehrende *gute Zeit* des Jahres — was ja ein wichtiges Motiv des Romans ist.

Beim übertrieben männlichen Roger in dem *Erwählten* wird das Motiv der Haarigkeit (er ist „ein haariger Schuft“, „überhaupt haarig“) in folgendem Bericht zum erstenmal herausgestrichen: „Roger, der Spitzbart, nämlich minnt unsre Frau und begehrt sie, gierig nach ihrer Schönheit, zum Weibe . . . denn er hat geschworen, der *haarige Heißsporn*,

der Herrin stolzen Leib in sein Bett zu reißen um jeden Preis“ (S. 149). Das überraschende Spiel auf gleichlautend *hairy* / *Harry* (deutsch *Heißsporn*) stammt bekanntlich von Sir Harry Hotspur in *Henry IV*) zwingt unsere Aufmerksamkeit von vornherein auf dieses bald (S. 150, 153) zu wiederholende Motiv.⁵

Die vielen „Anglizismen“ in dem *Erwählten* haben schon ein kleines Aufsehen erregt. Man hat viele aufgezeichnet und auch eingesehen, daß es sich um eine satirische Wiedergabe der Sprache der Deutsch-Amerikaner handelt, wenn ein Inseleinwohner spricht z. B. von *Lug und Fiddel-Faddel* oder *twelf Kiddens upbringen* (S. 94 f.), und wenn selbst der Erzähler Wendungen gebraucht wie: *smoothlich* (S. 84), *Grundwerk tum* (S. 84), *zur Fallzeit* (S. 87), *Plattform* (S. 234), *ausfigurieren* (S. 235).⁶ Es ist wohl möglich, daß Mann das Amerikanische an sich ein wenig komisch gefunden hat. Zu den Listen bei Weigand und Lesser können z. B. solche Ausdrücke hinzugefügt werden wie die Anrede *mein Vater* an einen Priester (S. 268) oder *an der anderen Hand gerechnet aber* (S. 86), wo uns *gerechnet* als Deutung der fremden Redewendung (*on the other hand however*) anmutet.

Kann eine Menschenschicht durch den „Anglizismus“ parodiert werden, so läßt er sich auf einzelne Personen ähnlich anwenden. Chamat, der Joseph aus einem niedrigen Sklaven zum Hausmeier und Herrn über ihm hat erwachsen sehen, darf später Josephs Sturz beklagen, was ihn nicht wenig freut. Er stellt fest, daß er Joseph beizeiten vor Übermut gewarnt habe, und er hebt wieder an: „O mein! Ich wußte doch . . .“ (*Ernährer*, S. 33). Von einem Geisteskranken, der auf groteske Weise Geld veruntreuen wollte, lesen wir, daß er seinen Plan „möglicherweise in einem kulturhistorischen Buche *aufgepickt*“ habe (*Faustus*, S. 645), wobei ein „Anglizismus“ den Vergleich mit einem Vogel ermöglicht. In einem ersten Abschnitt über einen Anglophilen (Rüdiger Schildknapp) kommt auf weniger als einer Seite eine Reihe von Lehnwörtern vor, die durch die Anzahl auffallen und den Charakter treffen, obwohl alle schon im Deutschen bekannt sind. Er hat einen *Sinn für Humor*, ist *boyish*, liebt *talking nonsense* mit Engländern, kleidet sich *elegant* und *sportlich* in gewürfelten *breeches*, hat *ovale* Fingernägel, benimmt sich *gentlemanlike*, hat aber kein *Abenddreß*, kein *korrektes* Schwarz und Weiß (*Faustus*, S. 260 f.). Ähnliches finden wir bei Ken Keaton („Die Betrogene“).

⁵ Dasselbe Verfahren kann natürlich ohne Bezug auf Englisch belegt werden, das eng mit dem „Sünden“-Motiv zusammenhängende „Schulter“-Motiv z.B., welches von Willigis selber mit der auffallend modernen Wendung „die kalte Schulter weisen“ angeschlagen wird – dort nämlich, wo er seine ausschließliche Neigung zu der Schwester, also die Grundlage aller weiteren Sünden im Roman, zuerst erklärt (S. 33).

⁶ Viele Beispiele finden sich bei Weigand, „Thomas Mann's *Gregorius*,” S. 89 ff.; und bei Jonas Lesser, *Thomas Mann in der Epoche seiner Vollendung* (München, 1952), S. 515.

Vom Gesichtspunkt der charakterisierenden Parodie aus sind auch die zahlreichen Latinismen in *Doktor Faustus* zu betrachten.⁷ Sie wirken vor allem durch ihre Häufigkeit, aber auch dadurch, daß „von manchen man sich nicht erinnern kann, sie je im Deutschen gehört zu haben,“ geradezu befremdend. Man hat für viele die englische Herkunft erwiesen. Da es aber dem Dichter, der auf Englisch formale Reden hielt, der überhaupt in gelehrten Kreisen in Amerika verkehrte, nicht entgangen sein kann, daß Englisch sein Wesen gegenüber anderen germanischen Sprachen vorzüglich der Aufnahme und Einverleibung romanischen Sprachgutes verdankt – daß im Englischen das lateinische Wort nie als Fremdwort empfunden wird – wäre es hier vielleicht richtiger, die gesamten Latinismen in ihrer Vielheit, d. h. an sich die Neigung zu Latein, als „Anglizismus“ zu rechnen. In diesem Zusammenhang darf man nicht vergessen, daß gerade zu jener Zeit eine dem Zeitblom tief verhaßte Regierung alles Deutsche rein behalten wollte.

Außerdem kennen wir diesen Zeitblom ja als Gymnasialprofessor für klassische Sprachen, dem jede latinisierende Wendung beliebt ist. Gibt er doch selber zu, daß bei seiner Wahl einer Ehegattin „der Vorname des frischen Kindes, Helene . . . nicht die letzte Rolle spielte“ (S. 19). So kann er sich nicht enthalten, oft ein lateinisches Wort auch dort anzusetzen, wo er ein deutsches für mindestens ebenso angebracht erachtet. Ein Werk Leverkühns hat z. B. etwas „Kondeszendierendes, ich sage besser: Herablassendes“ (S. 602). So finden wir *Objektivität* neben *Sachlichkeit* (S. 82), *Persistenz* neben *Versessenheit* (S. 85), *Indifferenz* neben *Gleichmut* (S. 650), *imprägnieren* neben *schwängern* (S. 693), aber – interessanterweise – *Korrespondenz* neben *geistige Entsprechung* (S. 567).

Hier haben wir es aber nicht nur mit Parodie zu tun. Zeitblom machte schon früh die Bemerkung: „Hier kann ich, wie so oft, nicht umhin, mich im Vorübergehen an dem inneren und fast geheimnisvollen Zusammenhang des altphilologischen Interesses mit einem lebendig-lieb-vollen Sinn für die Schönheit und Vernunftwürde des Menschen zu weiden“ (S. 17). Wie der Gegensatz zwischen diesem humanen „Geist der Erzählung“ und dem schrecklichen Leben des Tonsetzers Leverkühn, gehören auch zur inneren Form des Werkes die vielen Latinismen, die uns immer wieder an unseren altphilologischen Biographen und seine Auffassung von idealer Schönheit und Vernunftwürde erinnern. Dabei ist auch zu beachten, daß es in erster Linie die Latinismen sind, welche für den modernen Leser den Stil des Spieß'schen Faustbuchs auszeichnen, das übrigens die übersetzten Schriften eines Akademikers wohl darstellen mag. Wie eng Manns *Faustus* auch sonst mit dem Volksbuch zusammenhängt, wurde schon bemerkt.⁸

⁷ Eine ausführliche Liste bei Suhl, „Anglizismen in ‚Doktor Faustus‘.“

⁸ Geneviève Bianquis, „Thomas Mann et le *Faustbuch* de 1587,“ *Études germaniques*, V (Jan.-März, 1950), 54-59; E. M. Butler, „Thomas Mann's *Doctor Faustus*,“ in *The Fortunes of Faust* (London, 1952), S. 321-338.

Überhaupt lassen sich „Anglizismen“ in den Werken aus Thomas Manns Amerikazeit feststellen und Prof. Suhl betrachtete sie wohl mit Recht als „ein Zeichen der Zeit.“ Viele sind aber als „unwillkürliches Nachgeben gegenüber der Landessprache“ gar nicht oder nur oberflächlich zu erklären, denn zu oft spiegeln sie die neue sprachliche Umgebung auf jene heitere, leicht ironische Manier, die schon immer typisch war für die distanzierte Bewußtheit von Thomas Manns Prosa. Es scheint sich um eine *Verwendung* des Englischen zu handeln, vielleicht um eine Verletzung von „the inviolability of German idiom,“ aber auch, wie bei Joseph im fremden Lande, um „eine Vereinigung von Echtheit und Humor, die reizvoller ist, als Echtheit allein, ohne Abstand und Lächeln.“

TABLE OF CONTENTS

| | | |
|---|---------------|----------|
| Volume LI | October, 1959 | Number 5 |
| Der Knabe Elis: Zum Problem der Existenzstufen bei Georg Trakl / Jost Hermand225 | | |
| The Lucifer Motif in the German Drama of the Sixteenth Century / Hugo Bekker237 | | |
| Heinrich von Kleist and Gotthilf Heinrich Schubert / Ursula Thomas249 | | |
| Thomas Mann und der „Anglizismus“ / H. G. Haile263 | | |

The New CASSELL'S GERMAN DICTIONARY

German-English



English-German

Compiled by Dr. H. T. Betteridge, Senior Lecturer in German at the University of Glasgow, with a foreword by Professor Gerhard Cordes of the University of Kiel.

This superb, truly modern dictionary maintains the high standard of scholarship that made its predecessor, the "Breul," the finest, most authoritative German dictionary in existence.

Every entry has been carefully revised: hundreds of new entries have been added to cover contemporary, literary, practical, and colloquial German; definitions have been expanded to include recently acquired shifts of meaning and usage; terms introduced because of new scientific, technical, political, and economic developments have also been included. The dictionary has been completely reset in clear, Roman type.

Comments from Distinguished Authorities

"The completeness of the dictionary makes it the best of its kind . . ."

—Professor Francis J. Nock, University of Illinois

"'First-class' is the only word to describe it."

—Henry W. Nordmeyer, University of Michigan

"Comprehensive, easy to use and up-to-date. I was pleased to find that it contains so many of the new words of science and everyday life in addition to the vocabulary of the living past."

—William H. McClain, Johns Hopkins University

Plain, \$7.00

Thumb-indexed, \$7.75

FUNK & WAGNALLS

153 East 24th Street, New York 10



Schiller, der Dichter der „Räuber“
(Attributed to Jakob Friedrich Weckherlin)

